№ 4043.214
Vol 5

5e Année. N° 1 1er Janvier 1905

La Revue Musicale

SOMMAIRE. — J.-B. Lulli (1633-1687). — **Jules Combarieu**: Comment étudier l'histoire de la musique? (*Leçon d'ouverture du Cours professé au Collège de France*). — **Louis Laloy**: *Tristan et Isolde*, au Théâtre national de l'Opéra. — **Correspondance** : Lettre de Willy à Constant Zakone. — **G. Allix**: Le Chartreux anonyme de De Coussemaker. — **Auguste Sérieyx**: Cours élémentaire de contrepoint. — Les Concerts. — Actes officiels. — Correspondances d'Angers, Genève, Lausanne, Londres et Tours.

MUSIQUE :

Gavotte et Air d'*Atys*, de Lulli.

PARIS

51, Rue de Paradis. 51

La Revue Musicale

51, Rue de Paradis, **PARIS**

Paraît deux fois par mois, avec un supplément musical de huit pages.

Il faut se féliciter du très brillant succès de la *Revue musicale*, car cette publication à la fois sérieuse et agréable, qui fait une part égale à la musique ancienne et à la musique moderne, à l'histoire, à la théorie et à la pratique, répond à un besoin de l'éducation musicale en France. La *Revue musicale* ne publie, dans son supplément, que des morceaux tirés des *maîtres* d'autrefois ou d'aujourd'hui, morceaux que le lecteur aurait grand'peine à se procurer, car ils sont inédits ou tirés de partitions pour orchestre et de collections très coûteuses.

(Journal le *Temps*, numéro du 28 nov. 1903.)

Abonnements à la Revue Musicale

Paris et départements . . . . . 20 francs
Étranger . . . . . 25 »

Prix du numéro : ***UN FRANC***

Tout abonnement d'un an donne droit à deux primes gratuites : 1° une partition, piano et chant ; 2° un grand ouvrage de théorie musicale, avec analyse de nombreuses compositions classiques (*ouvrage couronné par l'Institut*).

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 51, rue de Paradis, PARIS.

La **Revue musicale** est en dépôt :

A Paris, 51, rue de Paradis ; dans les départements, chez les libraires suivants : à Toulouse, chez Baron ; à Rouen, chez Klein ; à Poitiers, chez Alliaume ; à Nancy, chez Lidot frères ; à Nantes, chez Veloppe ; à Besançon, chez Alexandre ; à Bruxelles, chez Varlez. — Monopole de la vente au Brésil : M. José Mendes Leite (Pará).

Prière de s'adresser, pour tout ce qui concerne la Rédaction,
à M. **LOUIS LALOY**, Rédacteur en chef.

La *Revue musicale* rend compte de tous les ouvrages dont deux exemplaires lui so adressés 51, rue de Paradis. — Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

La « Revue Musicale » procure à ses abonnés des instruments de tout genre provenant des meilleures maisons, à prix réduits.

Société Française
de Chaleur et Lumière
22, Rue Drouot, **PARIS**
TÉLÉPHONE 310-88

Bec Kern, *Breveté S. G. D. G.*
Manchon inaltérable
Breveté S. G. D. G.
Radiateurs à Gaz
pour le Chauffage des appartements
PAS D'OXYDE DE CARBONE
ÉCONOMIE — SÉCURITÉ

Prix à partir de **25 fr.**

La

Revue Musicale

La

Revue Musicale

Publication bimensuelle

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TABLE DES MATIÈRES

DE LA

Cinquième Année

PARIS

51, RUE DE PARADIS (Xe)

Feb. 13-1906
cont

TABLE ALPHABÉTIQUE

Ella Adaiewski. — *Chansons populaires de la Vénétie*, pp. 146, 208.
G. Allix. — *Le Chartreux anonyme de De Coussemaker*, p. 26.
Pierre Aubry. — *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France*. p. 131.
— *Le chant populaire géorgien*, p. 157.
— *Jean Ferry Rebel (1664-1747)*, p. 301.
— *Publications nouvelles : Les maîtres violonistes de l'école française du XVIIIe siècle : J.-M. Leclair*, p. 291.
L. Augé de Lassus. — « *Xavière* » *et l'œuvre de Théodore Dubois*, p. 116.
— *Galli-Marié et l'Opéra-Comique*, p. 575.
G. Beaucaire. — *La farandole provençale*, p. 422.
Hector Berlioz. — *Lettre inédite*, p. 531.
Casimir Blanc. — *La musique au Maroc*, p. 469.
Anatole le Braz. — *La chanson bretonne*, p. 423.
Michel Brenet. — *La science musicale allemande : Robert Eitner et son Dictionnaire des musiciens ; étude critique*, p. 480.
A. C. — *M. Saint-Saëns à Bordeaux*, p. 266.
— *Théâtre et Concerts*, pp. 214, 268, 556.
M. D. Calvocoressi. — *Les concerts*, pp. 32, 36, 68.
— *Edward Elgar*, p. 42.
Emmanuel Chabrier. — *Quelques lettres inédites*, pp. 416, 499.
Collangette. — *Note sur la musique orientale*, p. 474.
Jules Combarieu. — *Comment étudier l'histoire de la musique : leçon d'ouverture du cours professé au Collège de France*, p. 3.
— *La pensée musicale : cours du Collège de France*, pp. 53, 106.
Jules Combarieu. — *Les images dans la musique (ibid.)*, p. 77.
— *Cours du Collège de France*, p. 181, 278, 308.
— *La musique et la physiologie*, pp. 203, 229, 256.
— *Folklore : la musique et la magie*, pp. 267, 315, 355, 359, 388, 409, 453, 496, 505.
— *Le prélude de J.-S. Bach en ré majeur*, p. 349.
— *L'œil et l'oreille, la couleur et le son*, p. 352.
— *L'œuvre musicale et les êtres vivants*, p. 377.
— *Aux musiciens*, pp. 374, 398.
— *Le Salon en musique*, p. 421.
— *Un recueil de danses françaises de la Renaissance*, p. 475.
— *Les origines de la musique d'après Darwin*, p. 540.
— « *Armor* », *de Sylvio Lazzari*, p. 561.
— *Les origines du rythme et le travail social d'après Bücher*, pp. 591, 624.
— *La grammaire musicale*, p. 606.
Hugo Conrat. — *Correspondance de Londres*, p. 97.
Alfred Croiset. — *Projet de construction d'une grande salle de concert, par MM. Feine et Herrscher*, p. 344.
Emile Dacier. — *Les « Caractères de la Danse », de Rebel* (XVIIIe siècle), pp. 324, 365.
J. Dador. — *La théorie musicale et les harmoniques.*
Déandréis. — *Le vandalisme musical*, p. 227.
Léo Delibes. — *Lettres inédites*, p. 499.
A. Dupouy. — *Correspondance d'Angers*, pp. 36, 196.
Engel et K. Kaupt. — *Le Chasseur sauvage (à propos de la reprise du « Freischütz »)*, p. 502.

E. Ennion. — *Les instruments de musique au Guatemala*, p. 471.
Pierre Ferraris. — *Correspondance de Genève*, pp. 36, 195, 343, 622.
Maurice Fourrier. — *Théâtres et Concerts*, pp. 67,
— *L'oratorio « Christus » de Liszt* (1re *partie, la nuit de Noël*), p. 623.
Gastinel et G Pfeiffer. — *Rapport sur le théâtre lyrique*, p. 538.
Amédée Gastoué. — « *Le secret des Neumes* », *par Peter Wagner*, p. 361.
D. Gaudier. — *Correspondance*, p. 97, 218.
Ernest Gueydan. — *Correspondances : Concerts*, pp. 196, 298, 319.
Joseph Grimo. — *Correspondance de Bordeaux*, pp. 988, 218, 267.
A. Guillemin. — *Acoustique et Musique : de l'inexistence des harmoniques*, p, 336.
Henri Hantich. — *Zdenko Fibich*, p. 202.
Karl Kaupt et Engel. — *Le Chasseur sauvage (à propos de la reprise du « Freischütz »*, p. 502.
Louis Laloy. — « *Tristan et Isolde* », *au Théâtre national de l'Opéra*, p. 24.
— « *Les Pèlerins de la Mecque* » *de Gluck* (1764), p. 119.
— *Publications nouvelles*, p. 89 ;
L' « *Orfeo* » *de Monteverdi : œuvres de P. Cornelius, A. de Polignac*, p. 121.
— *Théâtres et concerts*, pp. 67, 90, 123, 170, 192, 214.
— *Notre supplément musical : Mélodies populaires*, p. 129.
— « *Pelléas et Mélisande* » *à l'Opéra-Comique : reprise*, p. 244.
— *La Passion selon saint Jean à la Schola Cantorum*, p. 246.
Ch. Lalo. — *Contre la musique*, p. 517.
L. de la Laurencie. — *Une lettre inédite de Cherubini*, p. 178.
— *Un grand violoniste de l'ancien régime : Les deux Jean-Baptiste Anet*, pp. 548, 582.
A Lemoine. — *Théâtres et concerts*, pp. 32, 67, 90, 123, 190, 214, 244, 589, 617.
— *Musique et chanteurs d'Italie*, p. 273.
— « *La notation mesurée de 1520 à 1460, par Johannès Wolff* », p. 364.
— *Concerts du Conservatoire : Symphonie sur un thème montagnard, par Vincent d'Indy*, p. 622.
A. Lenoël-Zevort. — *Le chant et les méthodes : Duprez*, p. 238.
Gustave Lyon. — *L'acoustique de la Salle du Trocadéro*, p. 570.
Adalbert Mercier. — *Théâtres et concerts* p. 127, 268, 418.
— *Les chanteurs italiens à Paris : Antonio Baldelli*, p. 249.
— *Musique et chanteurs d'Italie*, p. 273.
Géo. Montreuil. — *Correspondance*, p. 218.
Eugène Morand. — « *Chérubin* » *à Monte-Carlo*, p. 171.
G. Outrey. — *La musique arabe en Palestine*, p. 535.
J. Pedrell. — *Note sur la chanson populaire espagnole*, p. 142.
Ed. Perrin. — *Correspondances*, pp. 97, 221.
Georges Pfeiffer. — *A propos de harpe*, p. 84.
— **et Gastinel.** — *Rapport sur le théâtre lyrique*, p. 538.
Polak. — *Mélodies orientales harmonisées*, p 461.
K. Proff Kalfaian. — *La chanson populaire arménienne*, p. 146.
Henri Quittard. — *Un musicien français inconnu* : G. Bouzignac, XVIIe siècle, p. 75.
— *A propos d'Armide : le* « *Rinaldo* » *de Haendel*, p. 226.
— « *Armide* » *à l'Opéra*, p. 252.
— *Notre supplément musical : les danses* « *canaries* », p. 277.
— *Le* « *Ballet comique de la Royne* » (*1582*), p. 300.
— *L'air à voix seule : ses origines*, pp. 443, 489.
— *L'air de cour : Pierre Guesdron*, p. 511.
A. Rebecq. — *Théâtres, Concerts*, pp. 370, 556, 590.
— *Correspondance de Bruxelles*, pp. 97, 127, 370.
Romain Rolland. — *La musique en Italie*, p. 435.
Jules Rouanet. — *Le chant populaire arabe*, p. 161.
— *Note sur la musique orientale*, p. 531.
Hébert Rouget. — *Chronique des ventes*, p. 393.
Gustave Samazeuilh. — *Les Concerts*, p. 123.
Auguste Sérieyx. — *Cours élémentaire de contrepoint*, pp. 30, 49, 86.
A. Sol. — *M. C. Bellaigue et un point d'histoire*, p. 267.
— *La Cabrera*, p. 290.
— *Le chanteur Duprez* (*1825-1849*), p. 988.
— *Publications nouvelles*, pp. 315, 523, 556.

A. Sol. — *Le « Chérubin » de Massenet*, p. 318.
— *Théâtres et concerts*, p. 317, 524.
— *Madame Pauline Viardot*, p. 322.
— *Le Cours théorique et pratique d'instrumentation de M. Dureau*, p. 363.
— *« Musique et Musiciens du XIXe siècle », de M. Niemann*, p. 364.
— *Mélodies indiennes, japonaises, turques, harmonisées par M. Polak*, p. 389.
— *Nietzsche compositeur*, p. 467.
— *Lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck*, p. 603.
Maurice Tessier. — *Correspondances de Londres*, p. 36, 319.
G. Trillat. — *Théâtres et concerts*, p. 67.
L'abbé H. Trille. — *La Marimba et l'Anzang*, p. 473.
Henri Turot. — *Théâtres populaires et Théâtre lyrique*, p 569.
Constant Zakone. — *Les Concerts*, pp. 32, 67, 90, 190, 214, 244.
— *Moussorgski ou Moszkowsky ?* p. 52.
— *Ce que l'on sait en Allemagne de la musique française*, p. 81.
— *Les ennemis de la Schola*, p. 81.
— *Conseils aux jeunes compositeurs*, p. 228.
Willy. — *Lettre à Constant Zakone*, p. 25.
X..... — *Actes officiels et informations*, pp. 36, 96, 218, 271, 294, 319, 343, 367, 393, 391, 412, 450, 468, 496, 528, 590.
— *Recettes des théâtres subventionnés*, pp. 96, 196, 220, 247, 294, 392, 419, 495, 588
— *Publications nouvelles*, p. 195, 251, 391, 400, 445, 466, 493, 523, 556, 602.
X..... — *Concours du Conservatoire*, p. 404.
— *J.-B. Lulli*, p. 2.
— *Georges Pfeiffer*, p. 74.
— *Peter Cornelius*, p. 105.
— *Concours de composition*, p. 120.
— *Le « Concours général de musique »*, p. 127.
— *Danses sacrées brahmaniques*, p. 225.
— *Lettres sur la Fédération musicale de France*, p. 342.
— *M. Fauré et la Direction du Conservatoire*, p. 351.
— *Le théâtre populaire de M. Bernheim*, p. 378.
— *De quelques défauts de la virtuosité*, p 402.
— *Le prix Osiris*, p. 421.
— *Le prélude et le 2e acte de l'Enfant-Roi, d'Alfred Bruneau*, p. 375.
— *L'Allegro de concert et la 2e Ballade de Chopin*, p. 376.
— *Notre concours*, p. 447.
— *Nos lauréats : M. G. Loth*, p. 460.
— *G. Loth : Notes biographiques*, p. 497.
— *Philidor et l'ouverture de Tom Jones*, p. 499.
— *Notes sur le piano portatif des nègres du pays Fang*, p. 501.
— *Notre supplément musical*, p. 529.
— *Questions d'harmonie*, pp. 530, 568.
— *« Le Péage », d'Antoine Banès*, p. 563.
— *La Direction de l'Opéra*, p. 563.
— *Notes sur la musique orientale*, p. 564.
— *Quelques lettres inédites : un chanteur de l'Académie de Musique au XVIIIe siècle*, p. 566.
— *M. Adalbert Mercier*, p. 601.

TABLE MÉTHODIQUE

I

MUSIQUE DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE.

L'air à voix seule : ses origines, par HENRI QUITTARD, pp. 443, 489.
Le Ballet de la Royne (1582), par HENRI QUITTARD, p. 300.
Le Chartreux anonyme de De Coussemaker, par G. Allix, p. 26.
Danses françaises de la Renaissance (Un recueil de) (1583), par JULES COMBARIEU, p. 475.
Neumes (Le secret des), de Peter Wagner, par AMÉDÉE GASTOUÉ, p. 361.
La Notation mesurée de 1520 à 1460, de Johannes Wolff, par A. L., p. 364.

II

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLE.

Les deux J.-B. Anet : un grand violoniste de l'ancien régime, par L. DE LA LAURENCIE, pp. 548, 582.
« Armide » à l'Opéra, par HENRI QUITTARD, p. 252.
G. Bouzignac : un musicien inconnu du XVIIe siècle français, par HENRI QUITTARD, p. 75.
Canaries (Les danses), par HENRI QUITTARD, p. 277.
Les « Caractères de la danse » (XVIIIe siècle), par EMILE DACIER, pp. 324, 365.
Cherubini (Une lettre inédite de), par L. DE LA LAURENCIE, p. 178.
Pierre Guesdron : l'air de cour, par HENRI QUITTARD, p. 511.
J.-B. Lulli (1633-1687), p. 2.
La Musique en Italie, par ROMAIN ROLLAND, p. 435.
Les « Pèlerins de la Mecque », de Gluck, par LOUIS LALOY, p. 119.
La Passion selon saint Jean à la Schola Cantorum, par L. L., p. 244.
Philidor et l'ouverture de « Tom Jones » (1764), p. 499.
Le Prélude de J.-S. Bach en ré majeur, par J. C., p. 349.
Le « Rinaldo » de Haendel : à propos d'Armide, par HENRI QUITTARD, p. 226.
Jean Ferry Rebel (1664-1747), par PIERRE AUBRY, p. 301.

III

MUSIQUE CONTEMPORAINE : XIXe ET XXe SIÈCLE.

L'Allegro de concert et la 2e Ballade de Chopin, p. 376.
« Armor » de Sylvio Lazzari, par JULES COMBARIEU, p. 561.
Berlioz (Lettre inédite de), p. 531.
« La Cabrera », par S., p. 290.
Le Chasseur sauvage (à propos de la reprise de « Freischütz », par KARL KAUPT et ENGEL, p. 502.
Le « Chérubin » de M. Massenet, par S., p. 318.
L'Oratorio Christus de Liszt : première partie, la Nuit de Noël, par MAURICE FOURRIER, p. 623.
Peter Cornelius, p. 105.
Duprez (Le chanteur), par A. SOL, p. 298.
Edward Elgar, par M. D. CALVOCORESSI, p. 42.
« L'Enfant-Roi » d'Alfred Bruneau (Prélude et 2e acte), p. 375.
Zdenko Fibich, par HENRI HANTICH, p. 202.
« Freischütz » à l'Opéra (Reprise du), par S., p. 528.
Galli-Marié et l'Opéra-Comique, par L. AUGÉ DE LASSUS, p. 575.

Italie (Musique et chanteurs d'), par A. B., p. 273.
Italiens (Les chanteurs) à Paris, par ADALBERT MERCIER, p. 249.
Lettres inédites de Chabrier et de Léo Delibes, p. 416, 499.
Musique et musiciens du XIXe siècle de Walter Niemann, par S., p. 364.
Adalbert Mercier, p. 601.
Nietzsche compositeur, par S., p. 467.
« Le Péage », d'Antoine Banès, p. 563.
« Pelléas et Melisande » à l'Opéra-Comique (Reprise de), par LOUIS LALOY, p. 244.
Georges Pfeiffer, p. 74.
M. Saint-Saëns à Bordeaux, par A. C.
Symphonie sur un thème montagnard, de Vincent d'Indy, par A. L., p. 622.
« Tristan et Isolde » à l'Opéra, par LOUIS LALOY, p. 24.
Mme Pauline Viardot, par A. SOL, p. 322.
« Xavière » et l'œuvre de Théodore Dubois, par L. AUGÉ DE LASSUS, p. 116.

IV

MUSIQUE POPULAIRE ET EXOTIQUE

Bibliographie de la chanson populaire hors de France (Esquisse d'une), par PIERRE AUBRY, p. 131.
La chanson bretonne, par ANATOLE LE BRAZ, p, 423.
La chanson populaire arménienne, par PROFF-KALFAIAN, p. 146.
La chanson populaire espagnole (Note sur), par J. PEDRELL, p. 142.
Le chant populaire arabe, par JULES ROUANET, p. 161.
Le chant populaire géorgien, par PIERRE AUBRY, p. 157.
Danses sacrées brahmaniques, p. 225.
La farandole provençale, par G. BEAUCAIRE, p. 422.
La Marimba et l'Anzang, par l'abbé H. TRILLE, p. 473.
Mélodies orientales harmonisées, par POLAK, pp. 389, 461.
Deux mélodies anciennes de la Vénétie occidentale, par ELLA ADAIEWSKY, pp. 142, 608.
La musique arabe en Palestine, par L. OUTREY, p. 535.
Musique au Guatemala (les Instruments de), par E. ENNION, p. 471.
La musique et la magie : Folklore (Cours du Collège de France), par JULES COMBARIEU, pp. 267, 315, 335, 359, 388, 409, 453, 496, 505.
La musique au Maroc, par CASIMIR BLANC, p. 469.
La musique orientale (Note sur, par COLLANGETTE, p. 473.
La musique orientale (Note sur) : lettres et photographies du haut Sénégal et Batavia, p. 564.
La musique orientale (Note sur), par JULES ROUANET, p. 531.
Le piano portatif des nègres du pays Fang, p. 501.

V

ENSEIGNEMENT ET THÉORIE.

Aux musiciens, par JULES COMBARIEU, p. 398.
Le chant et les méthodes (Duprez), par A. LENOËL-ZÉVORT, p. 328.
Conseils aux jeunes compositeurs, par CONSTANT ZAKONE, p. 228.
Contre la musique, par CH. LALO, p. 517.
Cours d'histoire générale de la Musique, professé au Collège de France, par JULES COMBARIEU, pp. 3, 53, 77, 106, 181, 203, 229, 256, 267, 278, 308, 335, 352, 359, 377, 388, 453, 496, 505, 540, 591, 606, 624.
Cours élémentaire de contre-point, par AUGUSTE SERIEYX, pp. 30, 49, 86.
M. Fauré et la direction du Conservatoire, p. 531.
Harmonie (Questions d'), pp. 530, 568.
De l'inexistence des harmoniques : Acoustique et Musique, par A. GUILLEMIN, p. 306.
Instrumentation (Cours théorique et pratique d'), de Th. Dureau, par S., p. 363.
La Science musicale allemande : Robert Eitner et son Dictionnaire des Musiciens, étude critique, par MICHEL BRENET, p. 480.
La Théorie musicale, et les harmoniques, par J. DADOR, p. 508.
Trocadéro (L'acoustique de la Salle du), par GUSTAVE LYON, p. 570.
La virtuosité (de quelques défauts de), p. 402.

VI

NOTES ET VARIÉTÉS

Actes officiels et informations, pp. 36, 96, 196, 218, 271, 294, 319, 343, 367, 391, 393, 418, 450, 468, 496, 528, 556, 590, 622.
M. Camille Bellaigue et un point d'histoire, par S., p. 267.

Un chanteur de l'Académie royale de musique au XVIIIe siècle : quelques lettres inédites, p. 566.
Concerts (Théâtres et), pp. 32, 67, 90, 123, 170, 190, 214, 296, 317, 345, 524, 589, 617.
Notre concours, p. 447.
Concours de composition, p. 120.
Le « Concours général de musique », p. 127.
Concours du Conservatoire, p. 404.
Correspondances diverses, pp. 36, 97, 127. 221, 370, 393.
La direction de l'Opera, p. 563.
Les ennemis de la Schola, par CONSTANT ZAKONE, p. 83.
La fédération musicale de France (Lettres sur), p. 342.
Harpe (A propos de), par GEORGES PFEIFFER, p. 84.
Nos lauréats · M. Loth, p. 460.
Les Lettres de Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, par A.-S., p. 603.
Lettre de Willy à Constant Zakone, p. 25.
G. Loth : notes biographiques, p. 497.
Moussorgski ou Moszkowsky ? par CONSTANT ZAKONE, p. 52.
Aux Musiciens, p. 374.
La Musique française en Allemagne (Ce que l'on sait de), par CONSTANT ZAKONE, p. 81.
Le prix Osiris, p. 421.
Publications nouvelles, pp. 29, 121, 195, 251, 291, 315, 391, 400, 445, 466, 493. 523, 556, 602.
Recettes des théâtres subventionnés, pp. 96, 196, 220, 247, 294. 392, 419, 495, 588.
Une grande salle de concert (Projet de construction), par ALFRED CROISET, p. 314.
Le Salon en musique, par JULES COMBARIEU, p. 421.
Notre Supplément musical, pp. 129, 400.
Le Théâtre lyrique (Rapport sur), par GASTINEL et GEORGES PFEIFFER, p. 538.
Le Théâtre populaire de M. Bernheim, p. 398.
Théâtre populaire et Théâtre lyrique, par HENRI TUROT, p. 569.
Le vandalisme musical, par M. DÉANDRÉIS, sénateur, p. 227.

VII

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS

Antonio Baldelli, p. 249.
Olimpia Boromat, p. 276.
Une page du « Cancionero » de la bibliothèque Colombina, p. 143.
Enrico Caruso, p. 274.
Cherubini, p. 177.
Peter Cornelius, p. 106.
G L Duprez, p 297.
Documents photographiques pour l'histoire de la musique et des instruments exotiques, pp. 472, 501, 535, 536, 537, 564, 565, 566.
Edward Elgar, p. 41.
Zdenko Fibich, p. 201.
Garbin, p. 273.
Louis Kayser, p 529.
Sylvio Lazzari, p. 561.
Fernando de Lucia, p. 273.
Lady Mac Leod Mata-Hari dans ses danses brahmaniques, pp. 225, 226.
Georges Loth, p. 497.
Jean-Baptiste de Lulli, p. 1.
Adalbert Mercier, p. 601.
Georges Pfeiffer, p. 73.
Sammarco, p. 275.
Schaliapine. p. 276.
Tamagno, p. 274.
Mme Pauline Viardot, p. 321.

ANTHOLOGIE DE LA REVUE MUSICALE

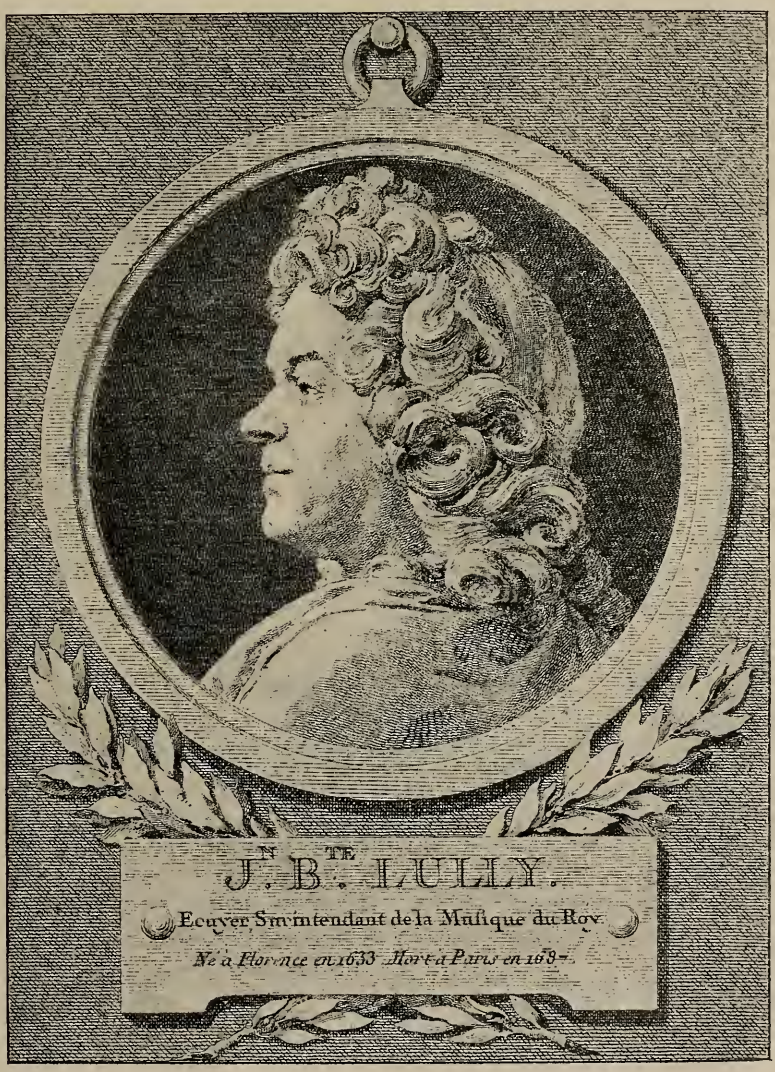
Anglebel. — « *Farandole* » pour piano, p. 277.
Airs populaires serbes et arméniens, p. 301, 302.
J.-S. Bach. — *Prélude V du* « Clavecin bien tempéré ».
Le Ballet de la Royne, 1582. — Fragments transcrits et harmonisés par HENRI QUITTARD, p. 231.
Antoine Banès.— *Pizzicati et sabotière du « Péage »*, p. 323.
Bourgault-Ducoudray. — *Berceuse d'Armorique*, p. 211.
— *Esquisses d'après nature*, pour piano, p. 273.
G. Bouzignac. — *Chanson* à quatre voix, publiée avec réduction au piano par HENRI QUITTARD, p. 175.

Alfred Bruneau. — *Prélude de l'Enfant-Roi*, réduit pour piano, et *Scène du jardin des Tuileries*, p. 253.
Chambonnières. — « *Canaris* » pour clavecin, publié par Henri Quittard, p. 227.
Chansons populaires espagnoles, italiennes, arméniennes, russes, slovènes, hongroises et sauvages, p. 191.
Choral allemand, p. 302.
Edward Elgar. — *Prélude du « Rêve de Gérontius »*, p. 171.
Zdenko Fibich. — Dernier tableau d'« *Hippodamie*, » musique de scène, p. 203
Jacques de Gallot. — *Les Castagnettes* canaris pour le luth, transcrit par Henri Quittard, p. 228.
G. F. Haendel. — *Ouverture de « Rinaldo »*, transcrite par Henri Quittard, p. 207.
Louis Kayser. — *Danse-idylle et Bourrée*, pour piano, p. 307.
Sylvio Lazzari. — *Duo d' « Armor »* (IIe acte), transcrit par l'auteur, p. 331.
Georges Loth. — *Les Vacances*, chœur à voix mixtes, p. 281.
J.-B. Lulli. — *Gavotte et air d'« Atys »*, p. 167.
— *Deux canaris de l'opéra « Isis »*, transcrits par Henri Quittard, p. 229.
Adalbert Mercier. — *Prélude symphonique*, p. 331.
Mezangeau. — *Courante* pour le luth, transcrite par Henri Quittard, p. 280.
Cl. Monteverdi — *Introduction et récit* tirés de l'« *Orfeo* », p. 183.
Mozart. — *Deux mélodies*, p. 219
Philidor. — *Ouverture de « Tom Jones »*, réduite pour piano, par F. Testard, p. 303.
Jean-Ferry Rebel. — *Les caractères de la danse*, d'après le texte de la Bibliothèque nationale, p. 200, 202.
Scheidt. — *Variations* pour orgue, pp. 200, 201.
Sweelinck. — *Variations* pour orgue, pp. 199, 202.
Tobler. — *Danse populaire suisse*, p. 314.

LA

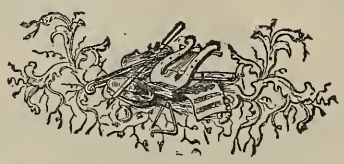
REVUE MUSICALE

N° 1 (cinquième année) 1er Janvier 1905.



J.-B. LULLI (1633-1687)

Jean-Baptiste Lulli, né à Florence, fut amené à Paris en 1646, par le chevalier de Guise, et entra au service de Mlle de Montpensier. Il apprit la musique avec Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs, et entra dans la bande des grands violons du roi. En 1672, il se fit attribuer le privilège accordé en 1669 à Perrin et Cambert pour la fondation d'une Académie d'opéra, et devint surintendant de la musique du roi. Le premier opéra de Lulli, les Festes de l'Amour et de Bacchus, *fut représenté le 15 novembre 1672. Molière, Benserade et Quinault avaient écrit les paroles. Plus tard, Quinault devint le librettiste attitré de Lulli. Leurs opéras eurent le plus grand succès, et répondaient bien au goût de l'époque, solennel et galant à la fois. Lulli d'ailleurs était un musicien de race; son inspiration est noble, son style très pur; et il peint avec une délicatesse presque racinienne les nuances du sentiment.*



COURS D'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

AVANT-PROPOS.

Leçon d'ouverture, faite le 19 décembre 1904, au Collège de France, par M. Jules Combarieu, docteur ès lettres, Directeur de la Revue musicale.

Mesdames et Messieurs,

Pour la première fois, aujourd'hui, l'Histoire générale de l'art musical est officiellement introduite dans l'enseignement supérieur et vient occuper une place dans cette illustre maison, à côté des plus belles études traditionnelles. Je me propose de vous dire les raisons principales, — raisons d'ordre artistique et scientifique, raisons d'ordre social aussi, — qui justifient cette innovation. Auparavant, j'ai à m'acquitter d'un très agréable devoir, en offrant un hommage de gratitude à M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à M. l'Administrateur du Collège de France, et au musicien éclairé sans la libéralité duquel je n'aurais pas en ce moment l'honneur de vous entretenir. Il y a des remerciements dont il serait superflu de prouver la sincérité. Permettez-moi cependant de rappeler quelques souvenirs personnels. En 1894, dans une thèse de doctorat qui eut au moins le mérite d'inaugurer une série, je formulais les doléances suivantes, inspirées alors par des préoccupations désintéressées :

Pour quelles raisons la musique ne figure-t-elle pas dans les programmes de nos « Universités » ? A l'autre extrémité de l'Instruction publique, sous une forme très spéciale, il est vrai, elle a déjà conquis une place. Depuis la loi du 15 mars 1850,

qui mettait le *chant* (avec la gymnastique) au rang des connaissances que peut comprendre l'enseignement primaire, d'heureuses tentatives de progrès ont été faites. L'enseignement secondaire moderne, plus heureux que son frère aîné, a vu récemment son programme s'enrichir aussi de quelques lignes consacrées à la musique. Mais ces hardiesses tardives sont-elles suffisantes ? Persisterons-nous longtemps à considérer la musique, en dehors des écoles spéciales, comme chose d'agrément ou d'exception, timidement reliée, quand l'occasion s'en présente, à d'autres études qui la dominent ? En distribuant ses subventions, — fastueuses d'un côté, nulles de l'autre, — l'État voudra-t-il toujours ignorer que, si elle est un art appartenant aux artistes, et auquel on peut demander, avec des jouissances raffinées, une parure pour notre orgueil, la musique est aussi une science ? qu'au seul point de vue de son histoire, elle mérite de figurer dans l'éducation nationale au même titre que toutes les branches de la philologie ? et que ce n'est point par la voie primaire ou secondaire moderne qu'il conviendrait de la faire pénétrer dans les études, mais par celle de l'Enseignement supérieur, qui doit donner l'impulsion pédagogique à tout le reste ? Certes, il nous manque bien des choses, en France, au point de vue musical : il nous manque une Revue ayant un caractère scientifique, dans le genre de celle qui se publie, à Leipzig, sous la direction de MM. Chrysander, Spitta et Adler ; il nous manque l'habitude d'analyser thématiquement les opéras et les symphonies dont nous faisons le compte rendu et de montrer clairement leur structure par des citations abondantes, en intercalant le plus possible le texte musical dans le texte littéraire ; il nous manque une histoire largement traitée de la musique ; il nous manque un dictionnaire dans le genre du *Lexicon* de Mendel, un répertoire bibliographique des œuvres religieuses et profanes... mais il nous manque surtout, au Collège de France ou à la Sorbonne, un enseignement historique et théorique de l'art musical tel qu'on le donne chez nos voisins (1).

En parlant ainsi, j'étais sous l'influence d'un séjour assez prolongé en Allemagne où, parmi les enseignements que nous appelons « classiques », j'avais vu et suivi l'enseignement musical donné par un maître de grande autorité. Quand ma pensée se reporte à seize ans en arrière, vers un temps de jeunesse et d'apprentissage, je me retrouve dans une salle en gradins de l'Université de Berlin qui rappelait les modestes classes de nos vieux lycées et dont le seul ornement était un piano droit rarement ouvert ; je revois la tête à la fois vénérable et douce de Philipp Spitta, l'homme d'Allemagne qui connaissait le mieux la vie et les œuvres de J.-S. Bach, et qui, très simplement, après avoir accroché près de sa chaire un chapeau mou à larges bords et tiré de sa poche un cahier manuscrit, exposait à un groupe d'étudiants cosmopolite l'histoire de l'oratorio. Non loin de lui, M. Ernst Curtius parlait de l'art attique, et M. Furtwängler, des vases peints ; M. Vahlen expliquait une comédie d'Aristophane, M. Grimm étudiait la vie de Gœthe... et cet ensemble harmonieux donnait bien l'impression de ce que les Grecs appelaient l'éducation « musicale », celle qui satisfait

(1) *Les Rapports de la musique et de la poésie* (Alcan édit., 1894, *préface*).

d'une façon complète tous les besoins de l'esprit. A mon retour en France, je ne retrouvai pas ce genre de satisfaction. Quand j'essayais d'intéresser un de nos maîtres universitaires à ce qui m'intéressait moi-même, j'obtenais cette réponse invariable : « *J'adore la musique ; mais je suis un profane !...* » Depuis cette époque, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée, j'ai demandé que l'histoire de l'art musical fût jointe, dans nos Universités, à celle des arts plastiques. Je ne comprenais pas que dans une démocratie, le seul art populaire n'eût pas encore dans le haut enseignement la place qui lui convient, et que ni l'exemple des peuples étrangers, ni les progrès du goût public, ni les exigences évidentes des études historiques ne fussent prises en considération. J'aurais mauvaise grâce à insister sur des difficultés qui sont aujourd'hui aplanies ; je me bornerai à rappeler les deux objections principales qui m'étaient faites. La première, c'est qu'on ne voyait pas très bien comment on pourrait donner satisfaction à ce vœu, sans transformer une salle de conférences, nécessairement un peu grave, en salle de concert ; la seconde consistait à dire que l'histoire musicale est déjà enseignée au Conservatoire, et qu'il n'y avait pas par conséquent de lacune à combler. A la première de ces objections, c'est ce cours tout entier qui, dans la mesure de mes forces, essaiera de donner une réponse. J'aurai un piano dont je me servirai discrètement pour préciser mes citations ; un autre instrument, pour faire connaître certaines pièces avec une garantie d'authenticité rigoureuse ; un tableau noir avec une portée, et, un peu plus tard, une lampe à lumière oxhydrique pour projeter, sur la toile, des photographies de monuments et de manuscrits. Cet outillage aura toujours un but scientifique, et ne gênera personne. Quant à la seconde objection, je la considérais comme inadmissible, pour bien des raisons. Certes, l'histoire de la musique est enseignée au Conservatoire par un maître éminent, M. Bourgault-Ducoudray, auquel j'ai tenu à déclarer il y a quelques mois (permettez-moi cette parenthèse) que s'il consentait à poser sa candidature pour la chaire qu'on voulait créer, je serais heureux de m'effacer derrière lui (1). Mais ce qu'on doit faire ici en matière musicale est très différent de ce qu'on fait rue du Faubourg-Poissonnière ; c'est quelque chose de moins, puisque nous ne cherchons pas à instruire un public de praticiens et de virtuoses, et quelque chose de plus, car nous devons nous appliquer davantage à la théorie, aux questions d'origine, à la discussion des systèmes, à l'histoire proprement dite, en un mot à la philosophie de

(1) Déclaration que j'ai renouvelée à M. Pierre Aubry, auteur de si remarquables travaux sur la musique du moyen âge.

la musique. D'ailleurs, n'avons-nous pas vu certains enseignements donnés en même temps à la Sorbonne, à l'Ecole normale, à l'Ecole des Hautes Etudes, à l'Ecole des Chartes ?

En 1901, M. le Ministre de l'Instruction publique se montra sensible à ces arguments ; comme suite à une série de mesures libérales qu'il avait déjà prises en faveur des Beaux-Arts, telles que l'admission des femmes au grand concours de composition, le nouveau règlement de l'Ecole française de Rome, la création d'Ecoles d'architecture dans nos provinces, il voulut ajouter une annexe à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art créée au Collège de France par le décret du 26 mars 1878, et successivement occupée par des maîtres tels que Charles Blanc, M. Guillaume, M. Lafenestre. Mais l'état des finances publiques, qui était celui d'un convalescent ayant besoin de ménagements, ne lui permit pas de réaliser son dessein ; c'est alors que l'initiative privée vint à l'aide de l'initiative officielle.

Messieurs, l'amateur éclairé qui, comme contribution au développement d'un art ou d'une science, apporte son goût, sa sympathie réfléchie, et des encouragements pratiques, rend à son pays des services aussi précieux que l'artiste ou le savant de profession ; et il double la reconnaissance, quand, par un scrupule dont l'amitié voudrait s'affranchir, il nous impose l'obligation de réduire les hommages qui lui sont dus à une discrète allusion...

Un dernier mot, Messieurs, pour terminer ce préambule. Ce n'est pas seulement en mon nom personnel, que j'exprime ces sentiments ; c'est au nom de ceux qui dans ces dernières années ont consacré leur talent et leurs efforts à répandre le goût de l'histoire musicale. Il m'arrivera souvent de les citer, de m'appuyer sur leur autorité ; ce sera justice, car je sais tout ce que je dois à leurs travaux, que je contribuerai à faire connaître, et, indirectement, à l'état d'opinion qu'ils ont créé. Puissent-ils songer sans amertume que, par suite de circonstances spéciales, le mérite de tout un groupe a tourné au profit d'un seul, et se consoler, s'il était nécessaire, en songeant que le rocher de Sisyphe sous lequel nous avons peiné ensemble, est à l'abri des rechutes.

I

Quand on est sur le seuil de l'enseignement que nous commençons et qu'on mesure du regard le domaine où on va entrer, on est comme ébloui par la richesse des questions à traiter. On voit s'ouvrir partout des perspectives d'enchantement, dans chacune desquelles les sujets les

plus intéressants pourraient occuper un spécialiste. Veut-on examiner la théorie musicale ? On est en présence de systèmes très différents dont la bibliographie, à elle seule, est considérable. Veut-on aborder tout de suite l'histoire de la composition ? Les faits à classer sont presque innombrables, si on veut essayer d'être complet, et la méthode à suivre n'a pas encore été déterminée, au moins pour l'ensemble. La paléographie nous offre des milliers de documents où se raconte, pour ainsi dire d'elle-même, l'histoire de la notation et des formes qu'elle a fixées ; la philologie adonnée à la science du langage et du rythme, l'archéologie qui étudie les monuments figurés, le folklorisme, l'histoire des institutions d'art, semblent imposer à un programme déjà très vaste, des annexes indispensables. Veut-on simplifier en distinguant les genres ? Ils sont très nombreux : la musique religieuse à elle seule, depuis les mélodies grégoriennes à l'unisson jusqu'aux messes de Bach et de Beethoven, est un monde admirable, singulièrement séduisant pour l'activité d'un explorateur courageux et bien armé ; la musique profane a des formes plus nombreuses encore, depuis la chanson populaire ou la chanson savante à plusieurs parties jusqu'à la polyphonie de l'orchestre contemporain ; et chacune d'elles, déjà si intéressante à décrire, qu'elle appartienne au chant, à la symphonie pure, ou à une combinaison des deux comme l'opéra, donne lieu à des études distinctes, selon qu'on l'examine dans ses rapports avec tel ou tel instrument, ou bien dans tel siècle ou dans tel pays. Remarquez, Messieurs, que dans l'enseignement de la poésie, qui avec la musique et l'orchestique forme la triade des arts du rythme, le principe de la division du travail est appliqué depuis longtemps avec le plus grand soin. C'est une province où le morcellement de la propriété semble être en raison directe de l'excellence de l'outillage, de la sûreté des traditions, de l'habileté et du nombre des cultivateurs. Tel maître qui s'occupe de poésie antique, se déclarera incompétent si on lui parle de la poésie française du XVIe siècle, et, à plus forte raison, de poésie anglaise, allemande ou italienne. Bien plus, dans la littérature grecque elle-même, il mettra des frontières entre des terres voisines, comme la grammaire et la métrique, non peut-être sans une certaine coquetterie qui circonscrit nettement un domaine pour mieux en marquer l'importance et l'indépendance. Dans la philosophie, dans l'histoire, même distinction des spécialités. Ici, rien de semblable ; dans cette prise de possession d'un pays nouveau, nous nous trouvons comme en présence d'une richesse trop grande pour être dénombrée. Aucune limite ne s'impose à nos recherches, et peut-être à nos obligations. Cette situation, heureuse pour l'inlassable curiosité

de l'esprit, ne laisse pas d'être inquiétante, car la compétence d'un seul homme ne peut s'étendre à tout ; mais elle est favorable aux vues d'ensemble, et j'en profiterai pour vous présenter quelques idées générales qui formeront la préface de mon cours.

Le célèbre physicien Helmholtz a écrit ceci : « Toutes les recherches esthétiques, malgré les conquêtes de tout genre qu'elles font chaque jour, sont condamnées à rester vagues et incertaines tant qu'il leur manquera le vrai point de départ, le principe fondamental, la base scientifique ». Rien n'est plus vrai, et voici comment nous nous conformerons à ce jugement. Notre point de départ, qui sera aussi notre point d'arrivée après des excursions plus ou moins longues à travers les âges, c'est le sentiment musical lui-même, créé en nous et affiné chaque jour par des chefs-d'œuvre consacrés. C'est *l'émotion* produite par la musique et non l'idée de certaines spéculations qui peuvent l'accompagner, ou de certains faits qu'elle suppose ; c'est en un mot l'état d'esprit où se trouve un auditeur moyen et suffisamment doué, soit au théâtre, soit au concert, devant une symphonie de Beethoven, de Schumann, de Berlioz ou de C. Franck, un opéra de Bizet ou de Wagner, un lied de Schumann, une sonate de Chopin (je ne cite pas les vivants), une de ces œuvres enfin qui, selon une image des écrivains d'autrefois, font à l'âme une pénétrante blessure de pleine volupté et laissent l'aiguillon dans la blessure. Pour goûter ce genre de beauté, pour le faire passer en soi par la sympathie et l'admiration, il n'est besoin ni de suivre des cours, ni de lire des journaux, ni de se livrer à des travaux d'érudition. Vous savez ce qu'on a dit d'un grand poète : *Lamartine ignorant qui ne sait que son âme.* Cette ignorance peut être celle du musicien-auditeur sans compromettre en rien son plaisir, et — j'irai jusque-là — elle doit être aussi, au moins à un certain moment de sa vie, celle du compositeur lui-même. Elle sera d'abord la nôtre. La musique est la fête et le triomphe de l'âme. Elle s'adresse à tous ; elle ne demande pour être sentie, que des cœurs ouverts et des esprits libres. Avant de l'étudier, il faut l'aimer, s'abandonner naïvement à son charme, et suivre la grande règle qui est la sienne : sincérité vis-à-vis de soi-même. Afin de mettre cette idée en lumière, je vous signalerai un fait qui me paraît caractéristique. Il n'y a pas d'ironie en musique. L'ironie est le triste privilège des hommes de lettres. Vous connaissez l'admirable page de *Samson et Dalila*, de M. C. Saint-Saëns :

> Mon cœur s'ouvre à ta voix, comme s'ouvrent les fleurs,
> Aux baisers de l'aurore...

D'après la situation indiquée par le livret, cette mélodie devrait être

ironique, car Dalila cherche à séduire Samson en affectant des sentiments qu'elle n'éprouve pas ; or, le compositeur n'a pas fait cela ; il a écrit une mélodie qui est une des expressions les plus troublantes de la tendresse et de l'amour vrais. Pourquoi ? — Parce qu'il a été dominé par la loi même de son art qui répugne au mensonge ; parce que l'ironie est un masque, une grimace, une comédie réservée à certaines formes du langage verbal, tandis que la musique ne peut vivre que de sincérité.

Maintenant, Messieurs, voici plusieurs voies qui s'ouvrent devant nous, et à l'entrée desquelles j'ai à vous convier. Si nous songeons que la connaissance, quand elle s'ajoute à l'émotion, peut la fortifier ; qu'il n'y a pas, de plus grand plaisir que de chercher les causes de son plaisir et de l'analyser ; si nous songeons que l'esprit est naturellement curieux et porté à se rendre compte de lui-même, nous ne nous étonnerons pas en premier lieu, qu'il y ait une science de l'émotion musicale, et, en second lieu, que cette science ait à parcourir un programme très étendu. Les phénomènes qui nous paraissent les plus simples ont un mécanisme très complexe. Celui qui nous semble le plus naturel de tous, puisqu'il commence avant la naissance, c'est le phénomène de la respiration. Or, un professeur du Collège de France a pu consacrer tout un cours à étudier les conditions de ce phénomène, et à examiner les théories diverses qui ont essayé de l'expliquer. La musique est un souffle qui passe ; mais pour expliquer ses lois et ses effets, plusieurs sciences interviennent à la fois.

Je vais les indiquer très rapidement, en les présentant dans un ordre qui ne correspond pas à celui de l'histoire, mais qui est créé par l'esprit lui-même, et par l'enchaînement des problèmes qu'il est obligé de se poser pour tâcher d'arriver à une explication satisfaisante et définitive. Cet ordre est en même temps celui que je suivrai dans les premières leçons de ce cours. J'ai à faire ici de l'histoire, mais l'histoire doit être éclairée par une doctrine et vivifiée par une foi très nette en certains principes.

II

Puisque le sentiment musical est notre point de départ, il est évident que l'étude de la musique doit débuter par l'observation intérieure, et par la psychologie. La psychologie musicale n'a pas pour rôle d'ouvrir d'interminables et vagues discussions d'esthétique, trop souvent sans issue, mais de constater des faits positifs. Le plus important est celui-ci.

La musique a enrichi l'intelligence humaine d'un pouvoir nouveau, qui n'existerait pas sans elle. Le compositeur pense avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots. Il exprime le sentiment, mais il le pénètre d'une logique spéciale. Il pourait dire, lui aussi : *cogito, ergo sum.*

Penser sans concepts et sans images ; s'affranchir — à volonté — de toutes les sollicitations de la vie extérieure, matérielle et banale ; dissoudre cette personnalité superficielle, toujours divertie au dehors ou asservie à des formules, qui recouvre et nous cache notre personnalité foncière ; revenir à l'état de nature, à la libre disposition de soi, au jeu à la fois ingénu et savant de nos forces morales ; intellectualiser finement la sensibilité et mettre dans l'intelligence une émotion diffuse ; refaire en nous l'harmonie intérieure et primordiale ; avec ces deux puissances : le sentiment et la raison, associées à la fantaisie et dirigées par un *proprium quid* qui nous échappe, créer des mondes de « possibles », organiser un univers sans matière où s'ordonnent les formes impondérables d'un incessant devenir ; et en même temps doter la pensée d'un pouvoir supérieur, parfois peut-être la transformer en cette intuition sublime qui, supprimant tous les intermédiaires de la dialectique verbale, va droit à son objet idéal : voilà ce que les grands compositeurs ont fait de leur art ; voilà ce qu'un Beethoven, par exemple, a fait dans ses quatuors ; voilà, en un mot, l'originalité de la musique, son privilège puissant et délicat ; le principe que je tiens à bien marquer au frontispice de ces leçons et que je ne perdrai jamais de vue.

A vrai dire, la musique réunit des pouvoirs qui semblent contradictoires, mais dont la variété ne doit pas plus nous étonner chez le compositeur que chez le poète. Elle est l'interprète des voix intérieures ; elle est le langage embelli de la passion ; elle est aussi une peinture, une série d'images réalisées, un effort pour trouver l'équivalent des sensations visuelles. Grâce à d'instinctives associations d'idées, elle peut faire de l'ombre, de la lumière, du clair-obscur. Depuis que l'orchestre moderne est créé et qu'il y a un art de l'instrumentation, elle a ses Titiens et ses Rembrandts, ses Corots et ses Henners. Elle est capable de couleur et de dessin, puisqu'on lui doit la « Chevauchée des Valkyries », « les Murmures de la forêt », les « Pèlerins chantant la prière du soir » dans *Harold en Italie*, les premières pages de la *Damnation de Faust.* Le plus souvent, elle excelle à pénétrer l'un par l'autre le spectacle et le spectateur, et à trouver ces grandes consonances du monde physique et du monde moral qui, en nous et hors de nous,

éveillent des harmoniques sans fin ; elle fait tomber alors les barrières où se circonscrit notre moi, elle rend indécise et flottante la limite de la conscience individuelle, et, l'objet de l'émotion étant devenu indiscernable de l'émotion elle-même, elle fond nos puissances d'égoïsme dans cette immense caresse, qui, des profondeurs de la nature, monte jusqu'à l'homme pour bercer sa misère, envelopper sa tendresse ou conspirer avec son rêve. Oui, la Musique est capable de tout cela. Mais quelle que soit sa fantaisie, qu'elle se réfugie dans une métaphysique sonore, qu'elle exprime la passion la plus libre et la plus forte, ou qu'elle s'ingénie à trouver les combinaisons de rythmes et de timbres qui peuvent représenter les formes matérielles, elle a toujours, il faut qu'elle ait un sens spécial, un sens *sui generis*, inaccessible à nos vocables littéraires, et qui peut bien s'enrichir de valeurs accessoires, mais auquel rien ne saurait suppléer. Là est sa loi.

La pensée ordinaire, toujours plus ou moins imprégnée de matérialisme et traînant après soi les souvenirs du monde physique, a le vol plus lourd et moins rapide, moins dégagé, que celle du compositeur. La pensée musicale est comme une fine émanation de l'intelligence. Entre elle et la pensée verbale il y a la même différence qu'entre le pur éther où glisse, dans l'infini, la lumière des astres, et l'air de nos grandes villes, chargé de poussières et de fumées. J'ai déjà soutenu cette thèse, il y a douze ans, devant l'aréopage du doctorat, à la Sorbonne, qui l'a acceptée ; si je rappelle ce souvenir, c'est pour montrer que je n'exprime pas en ce moment une opinon de circonstance, mais une conviction ancienne que l'expérience et la réflexion n'ont fait que fortifier ; et si je me sers d'une image pour me faire entendre, ce n'est pas que j'aie le secret dessein de me dispenser d'une démonstration précise. J'insisterai sur cet important sujet, sur cette idée sans laquelle l'esthétique musicale n'est que chaos, ou dissertation à côté ; j'aurai à cœur de vous montrer que tous les travaux qu'on peut faire dans les laboratoires, avec des instruments de physique, sur les impressions sonores, n'aboutissent pas à des conclusions plus solides que celle qui affirme l'existence d'une pensée propre au musicien, et qu'enfin cette conception de l'art musical que je viens d'indiquer, ne s'applique pas seulement aux meilleurs compositeurs des trois derniers siècles, mais doit éclairer l'histoire musicale tout entière, depuis les origines.

Remarquez, Messieurs, que les œuvres créées par la pensée musicale constituent le seul type de beauté que nous pouvons, nous modernes, opposer triomphalement aux chefs-d'œuvre que les anciens nous ont

légués. Pour la poésie épique, lyrique et dramatique, pour l'éloquence, pour la sculpture, et, si l'on veut aussi, pour l'architecture (bien que cette dernière opinion soit contestable), les Grecs sont nos maîtres ; comme on l'a dit souvent, ils occupent cette cime de notre horizon d'où l'idée du beau, suivant la pente insensible des siècles, est arrivée jusqu'à nous. Mais il y a un domaine où, autant que nous en puissions juger par les documents, ils n'ont été que des apprentis ; un poème comme l'Adagio de la IXe symphonie correspond à une manière de penser qu'ils n'ont pas connue, malgré leur souplesse et leur incroyable faculté d'analyse ; un adagio de ce genre, c'est une limite dans l'activité de la raison, tout comme une statue de Phidias est une limite dans la réalisation de la beauté plastique. Chez les Grecs, l'esprit métaphysique, quand il a été formé par l'habitude de l'abstraction, s'est retourné contre les beaux-arts ; il a dédaigné leur application à reproduire ce qui est changeant, éphémère, et il a voulu bannir les artistes de la république ; chez nous, l'esprit métaphysique, au contraire, a pénétré l'art, et de cette pénétration est sortie notre musique.

Une « base scientifique », c'est un fait bien constaté, directement accessible à l'expérience, et ayant en outre un tel caractère de généralité qu'il apparaît comme nécessaire parmi les autres phénomènes qu'on veut étudier. Or la pensée musicale remplit toutes ces conditions. Il n'y a de musique que là où il y a un sens spécial, intraduisible avec des mots, constitué par la mélodie. Le musicien vraiment digne d'être écouté est celui qui se sert du langage des sons pour exprimer le sentiment, et du sentiment pour créer une pensée. Le reste ne compte pas, ou n'a qu'une valeur secondaire, fragile, provisoire.

Voilà le premier moment de notre enquête ; voici comment se succéderont les autres.

L'homme n'est pas un pur esprit, et ici comme partout ailleurs, la psychologie ne suffit pas ; elle appelle à son aide d'autres sciences qui lui sont indispensables, bien que, à mesure qu'on s'écarte de l'observation intérieure, la certitude aille en décroissant. Les éléments dont la pensée musicale est faite sont des sensations sonores déterminées par la constitution de notre oreille ; et l'étude du mécanisme de ces sensations, — sans gêner en rien les idées que j'indiquais tout à l'heure, — est très importante. Elle nous apprend qu'il y a des sons qui s'attirent et des sons qui se repoussent. Elle essaie d'expliquer la consonance et la dissonance, elle fixe les bases de l'harmonie élémentaire ; c'est la théorie physiologique et acoustique fondée par les savants français du XVIIIe siècle, Sauveur, Rameau, et, à

leur suite, par Helmholtz. On l'appelle souvent, dans les discussions, théorie de la *parenté* des sons. — Cette théorie nous fait même connaître une parenté beaucoup plus étendue : en nous rappelant que, dans le monde physique, tout est produit par des vibrations, elle nous amène à concevoir la musique objectivement, et à la situer dans la série des 55 octaves formées par les phénomènes périodiques, série à l'aide de laquelle les physiciens se flattent d'expliquer tous les phénomènes de l'univers, depuis la plus simple sensation de bruit — en passant par l'électricité, la chaleur et la lumière — jusqu'aux rayons N de M. Blondlot ; et elle peut nous montrer que pour la lumière, placée presque à la fin de la série, comme pour la musique, placée presque au début, les lois principales sont les mêmes.

La *parenté* n'est pas un principe auquel la curiosité de l'esprit puisse s'arrêter ; ce n'est pas une cause, c'est un effet ; il faut l'expliquer ; elle nous oblige donc à remonter plus haut. De la physiologie et de l'acoustique, il faut passer à la théorie qui a voulu chercher dans la nature de certains nombres et de leurs rapports, les premiers fondements de la grammaire musicale : c'est la théorie mathématique qui, après l'Ecole Pythagoricienne, a préoccupé Descartes, Euler, Leibnitz. — Est-ce tout ? L'étude des nombres contient-elle le secret de l'art musical ?

Au VIIe livre de sa *République*, Platon se moque des musiciens qui s'arrêtent à l'arithmétique, sans se préoccuper des idées qui la dominent. Il esquisse un programme qui, comme l'avoue Glaucon, ne pourrait être réalisé que par un dieu (δαιμόνιον πρᾶγμα). L'étude de la parenté des nombres lui paraît être le premier degré de la *Dialectique*, c'est-à-dire de la recherche des concepts dont le plus haut est l'idée du Bien : il arrive ainsi au seuil du mysticisme que ses continuateurs devaient tirer de sa doctrine. A ces paroles de Platon, il convient peut-être de rattacher tout ce que les grands métaphysiciens allemands, les Hegel, les Schelling, les Schopenhauer, ont dit de l'art musical ; leur doctrine a paru souvent trop hardie, extravagante même, et je ne réponds pas qu'elle n'ait pas quelquefois mérité ce reproche ; je crois cependant qu'il faudra, sinon discuter, au moins connaître cet idéalisme grandiose et splendide qui leur faisait attribuer à la musique le pouvoir d'exprimer les choses éternelles, l'absolu, l'Etre du monde, parce que ces philosophes allemands appartiennent à un pays qui a produit les plus admirables musiciens ; ils avaient tous un sentiment musical profond, et, en faisant de la métaphysique, ils transposaient peut-être à leur insu, dans le dogmatisme verbal, en

essayant d'arriver à des idées claires et distinctes, ce que les grands compositeurs avaient dit spontanément à leur manière, avec le langage des sons.

Ainsi donc, Messieurs, voilà quatre sciences qui se succèdent pour expliquer la musique : la psychologie, qui constate l'existence de la pensée musicale, ses effets, son retentissement sur tout l'être intérieur, et quelques-unes de ses modalités ; la physiologie et l'acoustique, qui fournissent les règles élémentaires du langage dans lequel cette pensée s'exprime ; les mathématiques, qui essayent d'expliquer ces règles ; la métaphysique enfin, qui entreprend de saisir à la fois l'origine objective et la fin la plus haute de l'expression musicale. Il serait vraiment impossible de rester indifférent à des recherches qui sollicitent l'esprit critique dans de telles directions. On a dit de certaines sciences qu'elles étaient un carrefour. Il en est de même de la science musicale. En elle, autour d'elle, s'ouvrent des mondes de merveilles où apparaissent, avec les phénomènes les plus curieux, des théoriciens et des penseurs qui sont l'honneur de l'humanité. Je ne ferai certainement pas dans chacun des domaines dont je viens de parler, une longue étude de détail ; une telle entreprise est inutile pour le but que nous poursuivons : elle excéderait à la fois les limites de mon progamme et celles de ma compétence. Mais je me considérerai comme tenu d'exposer et d'examiner avec précision les principaux systèmes qui prétendent répondre à cette question : qu'est-ce que la musique? — Après cela, nous aborderons nos études d'histoire proprement dite. C'est ainsi qu'après avoir fait connaissance avec une personne et défini son caractère, on peut se demander quel est son crédit dans le monde, quelles sont ses relations, la suivre dans ses démarches et composer sa biographie. Dès maintenant, j'ai à vous montrer que la musique occupe nécessairement une place dans l'histoire de l'art et par conséquent dans celle de la civilisation générale ; et cette tâche est facile. Ce qui serait malaisé, ce serait de trouver des arguments non pas pour introduire la musique dans un plan d'études historiques, mais pour l'en exclure.

III

Je citerai le témoignage d'un écrivain qui n'est peut-être pas considéré aujourd'hui comme le premier de nos historiens, mais qui a eu certainement l'idée la plus nette et le sentiment le plus vif de ce que doit être l'histoire : c'est Michelet. Dans son *Histoire de France* (Préface de 1869), Michelet a écrit ceci : « La vie a une condition bien souveraine

et bien exigeante ; elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. Nos fonctions se lient, se supposent l'une l'autre. Qu'une seule manque, et rien ne vit plus. On croyait autrefois pouvoir, par le scalpel, isoler, suivre à part chacun de nos systèmes ; cela ne se peut pas, car tout influe sur tout. » Ces fortes paroles rappellent le mot célèbre de Cl. Bernard : « L'organisme tout entier retentit sur la cellule et la cellule retentit sur tout l'organisme. » —« Ainsi, continue Michelet, ou tout, ou rien. Pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments. » De là est sortie la formule célèbre : *L'histoire est la résurrection de la vie intégrale.* Ce programme, il faut bien le dire, est quelque peu chimérique ; il est irréalisable, et il n'est même pas à souhaiter qu'on le réalise complètement. S'il y a des choses, dans le passé, qu'il faut éclairer, il y en a d'autres qu'on peut laisser dans l'ombre sans aucun inconvénient. Mais il fixe un idéal dont il faut se rapprocher, et il contient une règle excellente.

Que la musique soit d'abord une pièce nécessaire de l'histoire des Beaux-Arts, c'est ce qui me paraît évident, et n'aurait pas besoin d'être dit, si on ne l'oubliait parfois. Bacon qui, le premier, a montré l'importance de l'histoire littéraire, a dit que sans celle de l'esprit humain, et de la littérature où il se reflète, l'histoire du monde n'aurait qu'un œil, comme Polyphème. On peut en dire autant de toute *Histoire de l'art* qui n'attacherait d'importance qu'aux arts du dessin. Si l'historien ne veut pas s'arrêter à des surfaces, s'il veut réellement, comme il le dit souvent, ressaisir « l'âme des siècles passés » et si c'est là autre chose qu'une formule oratoire, la musique ne peut être négligée par lui puisque, par définition, elle est précisément le langage direct de l'âme. J'ajoute qu'elle a parfois, comme document, une valeur très supérieure à celle des arts voisins. Il y a eu des âges privilégiés où tous les arts brillaient à la fois du même éclat. C'est ce qui s'est produit à l'époque de la Renaissance italienne et de la Renaissance française ; c'est ce qu'on a vu aussi en 1830, au moment où le Romantisme était représenté par V. Hugo, par Delacroix, par Berlioz... Mais il y a eu d'autres âges où la musique a régné en souveraine et où tout est pâle autour d'elle. Tout le monde ici connaît les noms de Bach, de Hændel, de Mozart, de Beethoven ; qui d'entre nous connaît les sculpteurs et les architectes qui furent leurs contemporains ? qui pourrait citer leurs noms ?... De cette ignorance à leur égard où sont les gens instruits, — même en Allemagne, — j'ai le droit de conclure qu'ils n'ont pas de caractère « représentatif » et que

si nous voulons avoir des documents sur « l'art » allemand, ou mieux encore sur le génie allemand à telle époque déterminée, c'est à la musique qu'il faut les demander.

Voici maintenant, Messieurs, les considérations générales que l'on peut ajouter à ce raisonnement et à ces constatations pour montrer dans quelle très large mesure l'histoire musicale peut contribuer à cette « résurrection de la vie » dont parlait notre grand historien.

La musique n'est pas, dans l'histoire générale, un fait exceptionnel ou d'apparition intermittente, un auxiliaire donné par hasard aux cérémonies religieuses, une expression passagère de la joie, de la tristesse ou de la rêverie, un art de luxe, un divertissement imaginé par des hommes de loisir. Elle est un fait naturel et universel comme le langage ; caractérisé d'abord, comme lui, par de grossières ébauches, mais apparaissant partout où il y a des hommes, et pouvant être rattaché, si l'on considère les formes dans lesquelles il s'exprime, aux lois profondes et permanentes de la vie sociale. Il y a des peuples plus ou moins bien doués pour le chant, comme il y en a qui sont plus ou moins artistes, plus ou moins belliqueux, mais il n'y en a point qui, sauvage ou civilisé, ne connaisse le chant et le rythme en même temps que la parole, ne fît-il usage que de quelques notes de la gamme. Le champ de l'histoire musicale s'étend à perte de vue. Très souvent, quand on fait l'histoire de l'art, on commence par les Grecs, et on ne fait intervenir l'Orient que dans la mesure où il prépare et explique la Grèce. C'est là une conception un peu étroite et qu'il faut élargir ; les Grecs sont trop intelligents et trop élégants : ils empêchent de voir l'humanité. Le document musical le plus ancien que nous possédions, est un bas-relief chaldéen représentant un joueur de harpe et trouvé par M. de Sarzec au palais de Tello, sur la rive gauche du canal qui relie le Tigre et l'Euphrate : de bons juges, comme M. Pottier, le font remonter à trente siècles environ avant l'ère chrétienne. Il n'y a aucun paradoxe à affirmer que la musique est plus ancienne que la poésie, et qu'elle a donné à la poésie ses lois constitutives. Nous avons des renseignements précis sur l'art musical, non seulement dans les plus antiques civilisations de l'Orient et de l'Occident, mais aussi chez les peuplades primitives de l'Afrique, de la Polynésie et de l'Amérique, où la musique est régulièrement associée à certains actes de la vie commune, comme nous l'apprennent les récits des voyageurs depuis deux siècles, et, mieux encore, les airs qu'on s'est mis à recueillir, depuis quelque temps, à l'aide du gramophone.

Les faits si nombreux qui s'offrent à l'attention de l'historien forment-

ils une simple succession de curiosités ne donnant lieu qu'à une nomenclature ? Sont-ils incohérents, juxtaposés uniquement par la fantaisie et les caprices de la mode ? ou bien sont-ils reliés l'un à l'autre par une logique et peut-on les grouper en systèmes ? C'est une question très importante, qui, je crois, ne comporte pas encore de réponse ferme et absolue. La musique ressemble à beaucoup d'institutions sociales. Je veux dire qu'il est impossible de croire qu'elle ait été constituée, à l'origine, par un acte isolé, déterminant toute la série des faits qui se sont produits après lui ; elle a été créée simultanément, et dans des conditions différentes sur plusieurs points qui sont devenus les centres de mondes distincts, parfois impénétrables l'un à l'autre, et incapables de se comprendre ; si bien que quand on dépasse une certaine période dans les recherches historiques, on se croit en présence d'un véritable chaos. Le besoin d'unité, inhérent à toutes les études sérieuses, ne trouve pas toujours à se satisfaire, et, parfois, il faut savoir y renoncer. Mais pour cette portion de l'histoire qui nous touche le plus parce qu'elle nous parle de nos origines les plus directes, et parce que nous la connaissons le mieux, on commence à entrevoir la méthode selon laquelle il conviendrait de coordonner tant de faits épars, et la voici en deux mots. Elle consisterait à procéder pour la musique, là où c'est possible, comme on procède pour l'étude du langage. Vous savez que si l'on veut faire une analyse un peu raisonnée du français que nous parlons aujourd'hui, il faut remonter aux langues romanes, d'où le français est sorti : le roman, à son tour, s'explique par le latin, dont il est une transformation, et le latin lui-même conduit insensiblement à l'étude du grec, lequel n'est pas la limite à laquelle s'arrête le linguiste. Dans la musique, si l'on prend le même point de départ dans le temps, apparaît d'une façon analogue cette nécessité d'une régression prolongée, renouant les anneaux ininterrompus d'une même chaîne. L'étude du système musical actuel, restreint à l'usage de deux modes, nous oblige à remonter, par delà les compositions de la Renaissance, jusqu'au plain-chant du moyen âge d'où il est sorti et dont il est, à certains égards, une simplification. Le plain-chant, avec ce qu'on a appelé ses quatre « dialectes », n'est pas plus un point terminus que les langues romanes ; il apparaît comme le continuateur et l'héritier de la musique grecque, laquelle, nous le savons avec certitude, a beaucoup emprunté à l'Orient dont elle faisait d'ailleurs partie. Ainsi l'histoire musicale, au moins dans cet espace restreint, peut être autre chose qu'un répertoire de faits, de noms et de dates : la logique peut y jouer un rôle autant que la simple observation.

IV

Il y a une objection qu'on fera peut-être, alors même que l'on concéderait tout ce qui vient d'être dit. Cette objection m'a été faite il y a quelques années, par un collègue dont j'estime beaucoup le sens critique ; elle m'est restée dans l'esprit parce qu'elle touche un point d'une très grande importance, et je tiens à la reproduire pour la réfuter :

— L'œuvre musicale, me disait-on, n'exprime, en somme, que le musicien qui l'a écrite ; elle est toute personnelle et par conséquent n'offre qu'un intérêt assez mince : quelle différence avec la littérature qui exprime des idées générales et a, par conséquent, un intérêt universel !

Je pourrais prouver d'abord, en acceptant le principe de l'objection, que plus un artiste s'applique à étudier sa propre personnalité, à la creuser à de grandes profondeurs et à l'exprimer avec intensité, plus il a chance d'arriver à exprimer quelque chose qui le dépasse et à faire une œuvre *humaine*, dans le sens le plus large du mot. C'est ce qui est arrivé à de grands écrivains comme Montaigne dans ses *Essais*, Rousseau dans ses *Confessions*, et c'est le cas de Berlioz, dans sa *Symphonie fantastique*. Je pourrais dire aussi que la musique, parce qu'elle est à la fois très expressive et de signification très générale, — ce que personne ne conteste — est plus humaine que les autres arts, à tel point que de sérieux esprits, comme M. Gevaert, l'ont considérée comme une langue universelle possible. Si elle crée la sympathie, c'est en nous révélant l'identité foncière de notre nature. Mais, pour ne pas m'égarer hors de mon sujet, je me bornerai à dire que l'art musical (et par là je n'entends pas seulement la pensée musicale, mais les formes de composition, le matériel d'exécution et jusqu'aux signes d'écriture dont elle use), l'art musical, dis-je, est un phénomène sociologique, c'est-à-dire que, partout où il apparaît, il suppose et exprime une société sans laquelle il n'existerait pas.

La musique est un art essentiellement transpositeur ; avec des sensations, des cris, des mouvements instinctifs d'origine individuelle ou sociale, elle construit de sonores palais d'idées, dont la valeur est dans le plan, accessible seulement à l'intelligence : si bien qu'elle apparaît comme affranchie de tout réalisme, si l'on considère le résultat de la transposition elle-même, et comme très réaliste au contraire, si l'on songe à la matière transposée.

Elle est d'abord le seul art populaire. Pour des raisons qu'il

est inutile d'énumérer, il n'y a ni sculpture ni peinture populaires. L'architecture, qu'on a souvent comparée à la musique, ne l'est pas davantage. C'est un art trop compliqué, trop chargé de connaissances techniques et d'archéologie, trop soumis à des préoccupations de luxe ou à des nécessités de services spéciaux, pour pouvoir être l'œuvre directe et spontanée d'une collectivité. Certes, il ne peut se passer du peuple ; mais il fait appel à la collaboration de ses bras pour l'exécution et non à celle de sa pensée pour la conception. L'ordre des faits est l'inverse de ce qui se produit dans la musique. Un architecte conçoit un plan, puis il le fait exécuter par des hommes du peuple ; mais ces hommes, lorsqu'ils sont sur le chantier de travail, ressemblent un peu aux soldats sur le champ de bataille : le plus souvent, ils ignorent le plan de la campagne et l'idée qui coordonne leur activité. En musique, c'est tout le contraire : le grand créateur, celui qui d'abord conçoit et invente, c'est le peuple ; pour trouver des mélodies exquises et des rythmes originaux, il n'a besoin que de sa voix et de son cœur. L'artiste instruit et conscient de lui-même ne vient qu'après ; il emprunte au peuple ses idées, les façonne, les imite, les développe, et les lui renvoie sous forme d'œuvres définitives. On peut affirmer que le musicien qui aurait absolument perdu contact avec l'art du peuple risquerait fort d'écrire une musique vaine, et que l'effort des plus grands compositeurs a été de se replacer dans le courant de la tradition populaire.

En second lieu, la musique, telle qu'elle apparaît dans l'histoire, a toujours été liée aux manifestations de la vie sociale, ou, plus exactement, au fonctionnement de ses organes essentiels. Elle n'a jamais été une « fin en soi », comme disent les philosophes ; on l'a toujours subordonnée à un acte important de la vie publique. Aujourd'hui, nous nous rendons dans un théâtre ou une salle de concert sans autre but que celui d'entendre un bel opéra, une belle symphonie, et de goûter un plaisir tout désintéressé ; les chanteurs et les exécutants ne se rattachent en rien à notre politique ou à nos affaires privées, et nous leur demanderions plutôt de nous les faire oublier. La musique accompagne bien, assez souvent, certaines cérémonies solennelles, mais c'est par survivance d'usages anciens, ou pour jouer un rôle facultatif de parure et d'agrément, comme les objets que nous mettons dans un salon, pour l'orner. Autrefois, il en était tout autrement. La musique était associée, comme élément organique et nécessaire, aux actes de la vie religieuse et de la vie profane, de la guerre et de la paix. La forme la plus ancienne du chant — comme permettent de l'affirmer des centaines de témoignages — c'est l'*incantation*, la formule magique à l'aide de

laquelle l'homme primitif, dans son ignoranee et son effroi devant la nature, essayait de se défendre contre la maladie, contre la mort, ou contre des dieux cruels. La religion et le langage sont les phénomènes sociologiques par excellence, et la musique en est d'abord inséparable. Dans les monuments figurés, le musicien n'est jamais représenté seul ; il est toujours partie et fonction d'un groupe accomplissant une cérémonie déterminée. Cet usage s'est perpétué très longtemps ; et nous devons ne pas le perdre de vue si nous voulons comprendre certains grands compositeurs qui brillaient dans la première moitié du XVIIIe siècle. Ce n'est guère que dans les « Académies musicales » ou dans certaines sociétés bourgeoises, que la musique, dans une certaine mesure, était cultivée pour elle-même. Un musicien comme Bach a toujours mis son génie, sauf quelques cas assez rares, au *service* d'une communauté ; il en est de même de Hændel ; et ces *concerti grossi* que l'auteur écrivait *pour lui-même* sont une exception. C'est pour ce motif que, sous l'ancien régime, la critique musicale, telle que nous l'entendons à présent, n'existait pas. On ne songeait pas à analyser une messe, une cantate, un motet, un oratorio, et à les caractériser par un jugement esthétique, parce que de telles œuvres faisaient corps avec les actes d'une communauté, et que ces actes étaient la chose principale.

Ce que je dis de la musique, je pourrais le dire aussi bien de la danse. « La danse, dit Robertson (1), est une occupation sérieuse et importante qui se mêle à tous les actes de la vie publique ou privée. Si des relations deviennent nécessaires entre deux tribus américaines, les ambassadeurs de l'une s'approchent en exécutant une danse solennelle et présentent le calumet ou symbole de la paix ; les sachems de l'autre tribu les reçoivent avec la même cérémonie. S'ils déclarent la guerre à un ennemi, c'est au moyen d'une danse qui exprime le ressentiment qu'ils éprouvent et la vengeance qu'ils méditent. S'il s'agit d'apaiser la colère des dieux ou de se réjouir de leurs bienfaits, de célébrer la naissance d'un enfant ou de pleurer la mort d'un ami, ils ont des danses appropriées à chacune de ces situations et exprimant les différents sentiments qui les animent. Si un homme est indisposé, on lui prescrit la danse comme le meilleur moyen de recouvrer la santé ; et s'il ne peut supporter la fatigue d'un tel exercice, le médecin, ou magicien, l'exécute en son nom, comme si la vertu de son activité pouvait se communiquer à son malade ».

Quand nous étudions la musique, nous sommes donc forcément

(1) Cité par J. Lubbock, *Origines de la civilisation*, p. 252. (V. aussi les références.)

amenés à la replacer dans son cadre social et à la rattacher à des sentiments collectifs. Et il n'est donc pas vrai de dire qu'elle n'exprime qu'une émotion individuelle ; elle ne ressemble pas à une bulle de savon que s'amuserait à souffler un grand enfant et qui passerait sur la vie réelle en reflétant, comme les couleurs du prisme, de jolis caprices ; elle ressemble plutôt à la plante qui vit par le sol où plongent ses racines, par l'atmosphère spéciale où respirent ses feuilles, et qui n'est pas la même sous toutes les latitudes. Songeons en effet que chaque pays, chaque race, a un art différent. Comment du reste pourrait-il en être autrement ? Ce qu'il y aurait de vraiment difficile et même d'impossible à expliquer, ce serait un art placé tout à fait en dehors de la vie sociale et n'ayant aucune attache avec elle. Un poète seul, comme Musset, a pu dire que la musique nous venait d'Italie, et que l'Italie l'avait reçue des cieux.

Il n'est pas un genre de composition qui ne puisse et ne doive être soumis à cette méthode, si l'on veut expliquer la genèse et le caractère des œuvres qu'il a produites. Des opéras comme la *Louise*, de M. Gustave Charpentier, ou le *Messidor*, de M. Alfred Bruneau, auraient été impossibles sous Louis XIV, non seulement en ce qui concerne le livret, mais aussi en ce qui concerne la musique, et cette impossibilité tient à des motifs d'ordre social ; par contre, des opéras comme le *Bellérophon* de Lulli, ou le *Zoroastre* de Rameau, ne seraient pas possibles aujourd'hui, sauf devant une élite d'archéologues, pour des motifs de même nature. Tout cela est vraiment trop clair pour qu'il soit besoin d'insister.

Il est une forme de composition qui semble isolée dans une haute et fière indépendance, inaccessible à l'analyse : c'est la symphonie. Je m'attacherai à vous montrer que la symphonie classique, œuvre admirablement une si on considère l'inspiration qui l'anime, est, pour la forme, une juxtaposition de cadres très différents et que chacune de ses parties a des origines sociologiques, dont on peut déterminer l'histoire d'une manière précise. Quand on regarde un monument comme l'église Saint-Marc de Venise, on sent très bien que tous les matériaux dont l'œuvre est faite n'ont pas une origine unique ; on voit des pierres, des bronzes, des marbres, qui viennent de pays différents, qui ont été incorporés à l'ensemble dans des circonstances particulières, à la suite de certains grands événements, et sur chacun desquels on pourrait presque écrire une monographie. La symphonie d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven, est dans un cas analogue ; elle est une synthèse de matériaux brillants et très différents entre lesquels le génie

du musicien a fait l'harmonie et dont l'analyse peut rendre compte.

De tout cela il résulte que l'histoire de la musique ne doit pas se borner à des catalogues, à des biographies et à des anecdotes, mais peut présenter l'intérêt qui s'attache à une histoire largement conçue et vivante. On a fait, au XIXe siècle, d'excellentes études sur des œuvres et des compositeurs particuliers ; récemment, en Angleterre, on a publié une très bonne histoire qui a pour principe la distinction des genres. Ce qui reste à faire, c'est une histoire de l'art qui, en suivant les humbles commencements et l'évolution de la pensée musicale, explique ses formes en les rattachant à la vie sociale et en montrant, comme disait Michelet, qu'on ne peut rien isoler.

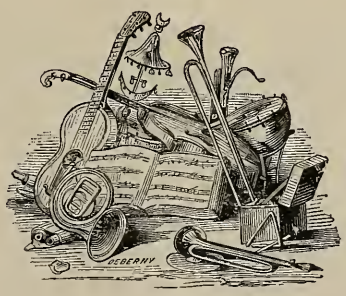
Je termine ici, Messieurs, ces considérations préliminaires, forcément un peu abstraites. Puissé-je, dans cette manière de prélude, vous avoir indiqué avec une netteté suffisante les idées principales que je suivrai, et que j'aurai bientôt à préciser et à compléter, en vous montrant qu'elles ne sont pas contradictoires. Les études d'histoire musicale doivent débuter par le sentiment de l'exquise spiritualité de la musique, et par un acte de foi dans les chefs-d'œuvre où se révèle sa beauté originale ; mais elles n'obligent nullement l'historien à marcher sur des nuages ou à vivre dans le pur « éther » de la pensée ; elles offrent à l'esprit critique un champ d'investigation très vaste et très précis, où l'agrément naît de la diversité, et où les questions les plus arides deviennent attrayantes, quand on emporte avec soi, comme viatique, le sentiment du beau. Ainsi, tout ce qui touche de près ou de loin à un être aimé, apparaît comme un prolongement et un rayonnement de sa personne. Par beauté musicale, je n'ai pas entendu cette Idée platonicienne qui serait suspendue au-dessus de nous, et avec laquelle certains hommes privilégiés entreraient en communication par des voies mystérieuses, mais une beauté concrète, vivante, constituée par les chefs-d'œuvre que nous connaissons bien, rattachée par des liens multiples à toutes les sources de l'Histoire, comme la fleur à la racine de la plante ; une beauté qui n'est ni celle du poète, du peintre, du sculpteur ou de l'architecte, mais qui est spéciale au musicien, que nous ne devons qu'à lui, parce que c'est lui qui la crée, et dont les formes très diverses nous ramènent à l'étude de ce qu'il y a eu de plus réel et de plus profond dans la vie sociale.

J'ai tracé à dessein un plan très large, parce que la nécessité d'apporter une doctrine sur certains points essentiels ne doit pas nuire à l'esprit de libre recherche et engager l'avenir. Avant d'examiner les premiers documents que nous possédons sur l'histoire de l'art, j'étu-

dierai d'abord, tous les lundis, les systèmes les plus importants à l'aide desquels on a essayé de définir la musique, d'expliquer sa genèse, ses lois et son rôle dans la civilisation. Le jeudi, j'examinerai rapidement ce qui a été fait chez nous, au XIXe siècle, en vue d'organiser les études d'histoire musicale, et j'établirai la bibliographie critique de mon sujet.

Cette Introduction me paraît nécessaire, et aura un avantage : comme la valeur d'une théorie doit être jugée d'après sa conformité avec les chefs-d'œuvre des maîtres, je serai amené presque à chaque instant à parler des grands compositeurs, et, ainsi, la partie vraiment intéressante du cours ne sera pas trop reculée, comme cela aurait lieu si je suivais immédiatement l'ordre chronologique des faits. Ma méthode sera, autant que je le pourrai, celle qui est depuis longtemps en honneur dans l'Université pour toutes les études de philologie : en chaque question, remonter aux sources ; rester toujours sur le terrain solide de l'expérience ; chercher avant tout à être clair et démonstratif ; intéresser l'auditeur d'instruction moyenne qui, ayant déjà des connaissances élémentaires, veut étendre son horizon et a le goût de ce qu'on a si justement appelé « les ouvrages de l'esprit ».

La tâche qui m'a été confiée fait peser sur moi, je le sais, une très lourde responsabilité ; mais j'ai le plus vif désir de faire quelque chose d'utile, et j'espère y arriver, si, en me faisant un peu crédit au début d'un enseignement qui n'a pas encore de traditions, vous voulez bien me continuer votre bienveillante attention.



Théâtre national de l'Opéra.

Première représentation de « Tristan et Isolde » (14 *décembre*).

Pour la troisième fois, le drame musical de Wagner a été joué à Paris, cette fois sur une scène officielle et subventionnée (1). Le succès a été fort grand, et de longues acclamations ont salué, à la fin de chaque acte, les interprètes et M. Taffanel lui-même, que l'on a eu raison de ne point oublier. Quant à moi, j'ai rapporté de là, comme toujours, des impressions confuses et contradictoires. Je n'ai été pleinement satisfait qu'une fois de l'interprétation de *Tristan* : c'était à Karlsruhe, sous la direction véhémente de Mottl. Partout ailleurs, j'ai eu des moments de lassitude et de malaise; et Wagner avait prévu cet effet, puisqu'il indique lui-même des coupures possibles, dans une œuvre qu'il sent trop lourde et touffue. Avec cela, des beautés merveilleuses, magiques, ensorcelantes, qui retournent l'âme et donnent envie de mourir. La fin du premier acte, la deuxième moitié du second acte et le troisième tout entier, sont tout ce qu'on peut rêver de plus saisissant, de plus douloureux et de plus sublime. J'ai été moins ému, en revanche, par les dialogues du premier acte, chargés d'allusions à des événements étranges et obscurs, véritables assauts d'énigmes où la déclamation elle-même est laborieuse et contournée. Et la première partie du duo d'amour m'a, comme presque toujours, paru quelque peu embarrassée ; il y a là des pages et des pages, où le jour impur est opposé à la chaste nuit ; oh ! les singuliers amoureux, qui, sitôt réunis, raffinent ainsi sur les symboles ! Et je sais bien que cette manière d'aimer était probablement celle même (ou une de celles) de Wagner ; mais justement je me plains de reconnaître trop l'auteur ici ; ses personnages ne sont que des ombres vaines, et par leurs bouches d'ombres Wagner crie les angoisses de son âme empoisonnée d'amour et de métaphysique.

Au fond, Tristan ni Isolde n'ont même un semblant de caractère ; ils sont l'Amour, et cet Amour est presque exactement pareil en chacun d'eux. Tristan n'a été créé que pour mourir d'aimer ; Isolde, sitôt son amour déclaré, ne se souvient plus ni de Morold ni du roi Marke. Et les deux héros ne meurent que de l'excès même de leur amour, qui ne peut se réaliser sur terre. Pourquoi ? Pour être contraire, non seulement à l'honneur et à la foi jurée, mais aux lois même de la vie, qui n'admet pas de telles abnégations de soi. L'amour démesuré est, par cela même, désespéré. Telle est l'idée dont *Tristan et Isolde* est le développement lyrique. Il ne faut donc pas y voir un drame, au sens où nous prenons ce mot, avec lutte de volontés, action et dénouement, mais plutôt une sorte de poème musical, et comme la Cantate de l'Amour maudit.

J'ai peu de chose à dire de la mise en scène, qui a été convenable, et pouvait être meilleure ; mais dans une œuvre de cette nature, la mise en scène a si peu d'importance ! Quant aux paroles, je les entendais fort mal au cinquième rang de l'orchestre, et plus loin, paraît-il, on ne les entendait point ; si bien que je ne puis apprécier les mérites de la traduction. Mlle Grandjean est une Isolde suffisante : sa voix est forte et fraîche, sinon très nuancée. Quant à M. Alvarez,

(1) La première audition intégrale avait été donnée au Nouveau Théâtre le 28 octobre 1899, par Ch. Lamoureux, la seconde au Château-d'Eau, le 1er juin 1902, par A. Cortot.

j'ai eu, au premier acte, l'impression qu'il se ménageait pour le second ; au second, qu'il se ménageait pour le troisième ; et au troisième, qu'il avait pris l'habitude de se ménager. M. Delmas est un Kurwenaal intéressant, un peu trop intéressant, et M. Gresse un excellent roi Marke. L'orchestre, un peu mou et brouillé, s'est cependant bien acquitté de sa tâche : je n'ai pas tout entendu, mais j'ai deviné ce que je n'entendais pas. LOUIS LALOY.

Correspondance.

Monsieur le Rédacteur,

En votre numéro du 1er décembre, M. Constant Zakone pulvérise un article publié par Eugène de Solenière dans la *Strassburger Post*, article où, prétend votre collaborateur, « percent à chaque ligne la haine et le mépris » du défunt pour la musique française.

Il faut bien mal connaître la pauvre Solenière pour le croire capable de haine ou de mépris ! Sans partager toutes les opinions artistiques de ce bon et loyal garçon dont la mort prématurée a navré bien des gens, on peut s'étonner que M. Zakone lui reproche d'estimer le substantif *Wahn* « intraduisible ». C'était aussi l'avis d'Alfred Ernst, qui m'a souvent parlé des difficultés qu'il éprouvait à trouver un équivalent à peu près tolérable de ce mot, alors qu'il terminait la traduction des *Maîtres Chanteurs*.

Autre reproche : Solenière aurait eu le tort inexpiable d'écrire : « Le Belge César Franck ». Ce n'est pourtant pas sa faute si l'auteur des *Béatitudes* est né à Liège ! Libre à M. Zakone de qualifier la Belgique : « la vraie France du Nord ». C'est une opinion toute personnelle — contre laquelle, d'ailleurs, protesteraient avec ensemble nos voisins d'outre-Quiévrain — et que l'on ne saurait faire un crime à Solenière d'avoir ignorée.

Enfin les imprimeurs de la *Strassburger Post* sont seuls responsables de cette ânerie : « Debussy a imité Moszkowsky ». Comment M. Zakone n'a-t-il pas compris qu'il s'agissait du Russe cher au musicien de *Pelléas*, le pénétrant Moussorgski ? Hélas ! les typos parisiens ne le cèdent en rien à leurs collègues d'Alsace : hier, dans l'*Echo de Paris*, ils me faisaient citer, parmi les commentateurs de la légende de Tristan, à côté de Gaston Paris, « Francisque Sarcey », alors que j'avais écrit Francisque Michel. Et ce soir, un article de Robert de Flers sur le *Krach des Huîtres* paraît, dans la *Liberté*, sous ce titre que le spirituel chroniqueur n'avait certes pas prévu : *le Krach des Théâtres*.

Solenière, mépriser la musique française ! Lui qui l'adorait avec une trop éclectique ferveur, lui qui a consacré un gros bouquin à la gloire de Massenet, lui qui a publié un excellent « Leitfaden », tout fleuri d'éloges, pour guider les admirateurs du *Fils de l'Etoile*, lui qui a exalté, dans ses conférences, tant de musiciens français dont quelques-uns, entre nous, ne valaient pas tripette. WILLY.

On me communique, à la dernière heure, cette intéressante lettre et je ne puis que féliciter celui qui l'a écrite de son zèle à défendre la mémoire d'un ami. De mon côté, je me serais bien gardé d'attaquer Eugène de Solenière si j'avais deviné qu'il ne pourrait plus me répondre. Je sais de combien d'éloges et de commentaires la musique française lui est redevable ; et c'est justement pour cela que l'article de la *Strassburger Post* m'avait surpris. Il me surprend encore : si le mot *Wahn* est en effet difficile à traduire (1), si la Belgique n'est pas la France (2), si « Moszkowsky » ne prouve que la maladresse d'un typo strasbourgeois (3), il n'en reste pas moins vrai que le ton général est celui du panégyrique, en ce qui concerne l'Allemagne, et du dénigrement pour la France.

J'ai reçu, d'autre part, une longue lettre du Dr Niemann qui sera publiée dans le prochain numéro de la *Revue*. CONSTANT ZAKONE.

(1) Ce qui ne prouve pas que les Français ne soient pas musiciens.
(2) Fallait-il l'aller dire à Strasbourg ?
(3) Est-ce bien sûr ?

Le « chartreux anonyme » de De Coussemaker.

On n'ouvre, le plus souvent, la précieuse collection des *Scriptores de musica medii ævi* publiée par E. De Coussemaker (1864-1876) que pour compulser en particulier tel ou tel des quelque quatre-vingts traités qu'elle renferme. Il peut cependant y avoir intérêt à lire d'affilée les quatre volumes grand in-4° dont elle se compose ; cela conduit à certains rapprochements qui pourraient échapper à un lecteur d'occasion.

On sait qu'il est arrivé à De Coussemaker de publier deux fois le même traité sans s'en apercevoir : l'Anonyme I du tome III n'est autre chose que le dernier des *Quatuor principalia musicæ* de Simon de Tunstead (1), insérés au complet dans le tome IV. Je veux signaler un autre double emploi que je ne me flatte certes pas d'avoir constaté le premier, mais dont je n'ai rencontré jusqu'ici aucune mention. C'est encore Simon de Tunstead qui est en cause.

Au tome II (pp. 434-483), sous le n° VIII et sous le titre de *Cujusdam Carthusiensis monachi Tractatus de musica plana*, se trouvent divers extraits, tirés d'un manuscrit de Gand ; De Coussemaker les considère comme formant un ouvrage unique, bien qu'il ait cru devoir les classer sous huit rubriques.

« ..... Le tout, ainsi que l'auteur le dit lui-même, n'est qu'une compilation ; « mais c'est une compilation très bien faite, à laquelle l'écrivain a ajouté ses pro- « pres idées, ce qui constitue un ensemble où se trouvent des renseignements « sur certains points de doctrine et de pratique qu'on chercherait vainement « ailleurs. »[Nous verrons bientôt qu'il n'est pas nécessaire de les chercher bien loin !]

« Voici maintenant les divisions que nous avons adoptées, les intitulés de « chacune de ces divisions, et les explications dont il nous a paru utile de les « accompagner.

« 1° *Traité de la nature et de la distinction des tons.....*

« 2° *L'art d'entonner, selon les règles enseignées par les maîtres de l'art.....* Après « l'Explicit, l'auteur déclare que la doctrine qu'il vient d'exposer est extraite de « divers ouvrages sur l'art musical, mais il n'en nomme pas les auteurs.

« 3° *Fragments divers.....*

« 4° *Formation et origine du monocorde.* La figure du monocorde donnée par « l'auteur n'est pas la même que celle qu'indiquent Guido d'Arezzo et Jean de « Muris. Elle a du rapport avec quelques-uns des nombreux instruments à cordes « pincées en usage au xve siècle. [Trompeuse apparence !] Quant à la division « des intervalles, elle est facile et claire. Toutefois, il est à regretter que le copiste « n'ait pas reproduit les exemples donnés par l'auteur. [On va voir que ce regret « est superflu.]

« C'est dans cet opuscule qu'on trouve un renvoi qui se rapporte au cha- « pitre xix du traité intitulé *De arte musices*, inséré dans le même manuscrit, et « d'où résulte la preuve que ce traité et celui que nous éditons sous le n° VIII « sont du même auteur. [Conclusion trop hâtive, et téméraire !]

« 5° *Ceci se rapporte au traité de la distinction des tons.....*

(1) Ce mot étant un nom de lieu qui existe encore (près de Norwich), il convient, me semble-t-il, de lui donner sa forme actuelle, et d'appeler l'auteur présumé des *Quatuor principalia* Simon, de Tunstead, plutôt que Simon Tunstede ou Dunstede, comme on le fait d'ordinaire.

« 6° *Des tons et de ce qui s'y rattache* (1).....

« 7° *Instruction courte et utile pour le plain-chant*.....

« 8° *Stet protestatio ista facta supra folio LXVI.* Ce renvoi semble se rapporter « à une partie du petit traité sur le monocorde. »

De Coussemaker déclare ensuite qu'il n'a pu découvrir l'auteur. Pourtant, « ce qui est certain, c'est que le traité a pour auteur le Chartreux qui a composé « le traité qui, dans le même manuscrit, est intitulé *De arte musices*. S'il fallait « s en rapporter exclusivement à quelques passages, à quelques renvois, au style « général et à certaines expressions particulières, on y trouverait des éléments « suffisants pour justifier cette attribution » [??]... La preuve est fournie par la concordance entre le renvoi du traité du monocorde (n° 4) et le traité *De arte musices*.

Quant à ce Chartreux, le rédacteur du catalogue de la Bibliothèque de l'Université de Gand « a cru y reconnaître le célèbre Denys de Lewis, natif de Ryckel « au pays de Liège, chartreux à Ruremonde au XIIe siècle (2) .. Mais toutes les « recherches que nous avons pu faire... n'ont pu avoir pour résultat la confirmation « du fait... Jusqu'à nouvelle découverte, il faut donc se contenter de la preuve « qui donne pour auteur un Chartreux. »

Les citations précédentes sont tirées de la préface française du tome II ; plus affirmatif dans celle du tome IV, De Coussemaker y déclare expressément que l'ouvrage dont il s'agit « est un traité de Jean de Richel, moine chartreux de Ruremonde (3) ». Sans rechercher comment Denys de Lewis, natif de Ryckel, est devenu Jean de Richel, nous découvrons dans ce même tome IV que l'auteur principal n'est point un chartreux liégeois du XVe siècle, mais un franciscain anglais du XIVe.

Le compilateur est sans doute le scribe qui a signé sa copie à Gand, le 8 novembre 1503 (tome II, p. 483) :

« Explicit liber de musica scriptus Gandavi per me M. Anthonium de Aggere « Sancti Martini, Anno Domini M. V^e. III. mensi novembri, die VIII. » Où a-t-il pris les deux premières sections (4). *Tractatus de natura et distinctione octo tonorum musice* et *Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus musice traditas*, émaillées d'aphorismes en vers? Je ne puis le dire.

La troisième, *Quædam varia*, est un bouquet de courtes notes sur les noms des muses, etc. L'une d'elles nous présente, dans sa rubrique, un nom d'auteur ; « Musica ex Francisci Nigri volumine. »

Tout le reste (sections 4e à 8e, pp. 462-483) est simplement emprunté au traité de Simon de Tunstead, *Quatuor principalia musicæ*, daté de 1351, publié par De Coussemaker, tome IV, pp. 200-298.

(1) *De tonis et quibusdam ad eos pertinentibus*. Ce titre, de la façon de l'éditeur, est inscrit à la table ; mais dans le cours de l'ouvrage, la section VI a pour rubrique : *Quare modus dicitur tonus et de nominibus octo tonorum*.

(2) *Sic* ! Cette indication : « au XIIe siècle », ne se trouve pas dans la préface latine.

En réalité Denys le Chartreux vivait au XVe siècle (1394-1471) ; je trouve ces dates dans Larousse et les donne sous toutes réserves.

(3) Note de la page XII. Il n'y a rien de semblable dans la préface latine.

(4) Ce fragment a été utilisé par M. G. Jacobsthal (*Die chromatische Alteration in liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*). Le savant professeur de Strasbourg (ceci m'avait d'abord échappé) note, p. 61, l'analogie entre le surplus du traité et l ouvrage de Simon, mais sans y insister et sans signaler le manuscrit de Gand comme une évidente compilation.

Le compilateur ne s'en cache pas : à la fin de la section 8e, immédiatement avant l'Explicit que je viens de citer, on lit : « Hec ex libro qui intitulatur *Quatuor* « *principalia*, in 2° principali, cap° 23°, etc. » Et cette référence est parfaitement exacte.

Entrons dans quelques détails. Les sections 4e et 8e sont tirées du IIe Principale, De inventione (musicæ) et ejus proportionibus ; — les sections 5e, 6e et 7e, du IIIe, De plano cantu et ejusdem modis.

Le titre de la section 4e, *Qualiter faciendum est monocordum et qualiter invenitur*, est le titre même du chapitre 6 du IIe Principale, dont cette section renferme les chapitres 6 à 9 en entier, la fin du chapitre 10, puis les chapitres 16 à 19 (moins la première phrase de ce dernier.) La figure du monocorde est la même des deux parts ; les exemples qui manquent dans le manuscrit de Gand sont dans Simon.

A la fin du chapitre 10 (*Quare monocordi spatia non sunt equalia*), le compilateur ajoute une observation de son cru :

« Sed sive a summo deorsum augmentaveris numeros in monocordo, sive ab « imo sursum semper eedem venient consonantie et proportiones eedem ; secu- « rius tamen videtur mihi a summo deorsum ipsos numeros in monocordo augmen- « tare quam e contra, ut scilicet eadem maneat denominatio ut si sciere velim in « qua proportione stent $\frac{1536}{10368}$, quia hec sunt duo extrema vocum monocordi. — « De quo vide longum supra, folio XX. »

C'est le renvoi au traité *De arte musices* qui a attiré l'attention de De Coussemaker et d'où il serait tout au plus permis de conclure que cette observation, toute seule, pourrait être de l'auteur dudit traité.

A la suite du chapitre 19 se lisent encore vingt et une lignes ajoutées (p. 446) : « Et nota, secundum Boetium, lib° 2°, cap° 19°, quod in minoribus numeris major « semper proportio invenitur... », etc. La remarque est celle-ci : le rapport $\frac{x+k}{x}$ est d'autant plus petit que x est plus grand, k restant constant.

La section 8e, *Stet protestatio ista facta supra folio LXVI* reproduit le chapitre 23 du IIe Principale et le termine par la référence précise citée plus haut.

Le n° 5, *Istud pertinet ad tractatum de distinctione tonorum* est le chapitre 19 du IIIe Principale, amputé de ses neuf premières lignes. De Coussemaker écrit en note (p. 466) : « Cuinam loco tractatus supra editi (p. 434) annectenda sunt « hæc addita, haud clare apparet. » Rien d'étonnant à cela, puisque le chapitre de Simon ne se rapporte point au traité qui forme la section Ier. L'en-tête *Istud pertinet...* a dû être mis au jugé par un scribe qui ignorait la provenance de ce fragment.

La rubrique de la section 6e, *Quare modus dicitur tonus et de nominibus octo tonorum*, est le titre du chapitre 20 du IIIe Principale. Suivent les chapitres 20 à 54, dont le compilateur conserve les titres (sauf pour le chapitre 38), mais non les numéros ; il supprime aussi les exemples des huit tons, notés dans les chapitres 38 à 45, et se contente de ce renvoi : « Exempla videbis in tonali », qu'il faut chercher à la suite de la section 7e, pp. 478-483, où il a réuni tous les exemples : il est intéressant de comparer sa manière de les noter avec celle de Simon.

Enfin il modifie le tableau qui termine le chapitre 54.

Le titre du chapitre 55 est reproduit en tête de la section 7e : *Brevis et utilis informatio modulandi planum cantum*. Cette section, qui s'enchaîne ainsi, d'une

seule pièce, avec les deux précédentes, comprend les chapitres 55, 56 et 57 du IIIe Principale ; le chapitre 58° et dernier manque.

Dans le seul chapitre 56 il y a deux renvois, l'un au Ier Principale, chap. 10, l'autre au IIe, chap. 15 : le compilateur a remplacé ces indications précises par « ut supra dictum est », « ut supra patuit », qui ne correspondent à rien dans sa copie incomplète.

C'est donc Simon de Tunstead, et non un Chartreux anonyme, qui recommande par exemple de chanter juste, et de ne pas faire entendre un demi-ton pour un ton ou réciproquement. « Ce défaut est fréquent aujourd'hui ; beaucoup, « lorsqu'ils chantent *ré-fa-sol* en montant, laissent à peine un demi-ton entre « *fa* et *sol*. En solfiant *sol-fa-sol* ou *ré-ut-ré*, ils remplacent le ton par un demi- « ton, corrompent ainsi le genre diatonique et falsifient le plain-chant. Leur « demande-t-on pourquoi, ils allèguent pour autorité les chantres des chapelles « des grands : ceux-ci, disent-ils, étant des artistes éminents, ne chanteraient « pas ainsi sans raison. Et voilà comment, trompés par l'exemple d'autrui, les « uns après les autres s'égarent dans l'erreur.

« D'autres prétendent que cette manière d'exécuter le plain-chant est plus « douce, et plus agréable à entendre, partant, qu'il faut la tenir pour bonne. « A ceux-là, Boèce a répondu d'avance que ce n'est pas l'oreille mais la raison « qui doit juger : car l'ouïe a ses erreurs, comme la vue, ainsi qu'on l'a dit « au Ier *Principale*, chapitre 10 (1). L'oreille se trompe : témoin les chasseurs, « qui se plaisent mieux à entendre aboyer les chiens au bois que chanter l'office « de Dieu à l'église (2)... »

C'est encore Simon qui, dans le chapitre 57, *De gestu corporis in canendo*, donne des conseils bien connus sur la tenue à observer en chantant. Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt de les reproduire encore ici, ne fût-ce qu'à titre de curiosité archéologique ; car les chanteurs des deux sexes donnent aujourd'hui, comme chacun sait, l'exemple de la modestie la plus édifiante.

« Præterea (3) in cantando talem modum quisquis habeat, ut corpus aut mem- « brum hinc inde non moveat, exceptis manibus libris tangentibus (4), sed sit « devotus, humilis et erectus veluti imago depicta. Quidam enim dum cantant « extendunt se et hinc inde se flectunt [ac si febribus essent vexati], quod valde « inhonestum est ; quidam etiam [sunt ut] dum cantant, hinc inde se vertunt et « respiciunt si quis eos *non* videat, affectantes tantum modo laudes homi- « num (5). Amen dico vobis, Christo testante, *qui est veritas*, *quia ex nunc* rece- « perunt mercedem suam (6). »

C'est-à-dire, si l on veut bien excuser cet essai de traduction :

« Quiconque chante doit éviter de mouvoir le corps ou les membres çà et là, sauf les mains qui touchent le livre ; mais se tenir dévotement, avec modestie, et droit comme une image peinte.

(1) Ce passage cite le phénomène de la réfraction, qui brise l'image d'un bâton trempé dans l'eau. « De même arrive-t-il qu'un chant agréable à l'oreille est jugé mal sonnant par la raison. »

(2) IIIe Principale, chap. 56. De Couss., IV, p 250, et II, p. 477.

(3) Prenant pour base le texte de Simon, je mets entre crochets les mots retranchés, en italique les mots ajoutés par le compilateur.

(4) Gand : *librum tractantibus*.

(5) Gand : *laudes hominum affectantes*.

(6) IIIe *Principale*, chapitre 57 (en entier). De Couss., IV, p. 251, et II, pp. 477-478.

« Certains chanteurs s'étirent et se penchent de-çà de-là comme s'ils avaient la fièvre, ce qui est fort inconvenant. Il y en a même qui, tout en chantant, se tournent à droite et à gauche pour regarder si on les voit, soucieux uniquement d'être loués. En vérité, je vous le dis, et le Christ m'en est garant, ceux-là ont reçu leur récompense. »

Combien les mœurs ont changé depuis 1351 !

G. Allix.

26 novembre 1903.

Essai sur le contrepoint mélodique.

Introduction.

L'ensemble des procédés en usage pour faire entendre simultanément des parties mélodiques de rythme différent ou contrarié constitue ce qu'on appelle communément de nos jours le *contrepoint*.

Corollaire inséparable de toute superposition polyphonique, le contrepoint est effectivement contemporain des premières tentatives de cet ordre, faites à une époque qu'il est malaisé de déterminer exactement, mais qui n'est certainement pas postérieure au xe siècle.

Depuis, les procédés d'écriture musicale à plusieurs parties ont obéi lentement à la loi générale d'évolution, et, si bien des usages ont survécu qui remontent aux premiers contrapontistes, tant d'autres se sont implantés peu à peu, soit pour les compléter, soit même pour les infirmer, qu'une refonte logique de ces éléments paraîtrait désirable.

Bien que le contrepoint soit antérieur à tout système harmonique, une habitude d'école aujourd'hui généralisée place son étude après celle de l'harmonie, et donne aux règles souvent arbitraires édictées par cette dernière une autorité prépondérante dans le domaine du contrepoint, qui fut pourtant son aîné de plusieurs siècles.

Vouloir la réconciliation de ces « frères ennemis », soit par reconnaissance authentique de cette substitution du droit d'aînesse, soit par rétablissement de l'ordre chronologique dans les études, serait à la fois puéril et prématuré. Admettons provisoirement, si l'on veut, que les titres à la priorité sont identiques, mais qu'harmonie et contrepoint doivent être assez grands pour se passer, jusqu'à une certaine limite, l'un de l'autre : nous laisserons aux *harmonistes purs* le soin d'utiliser comme il appartiendra ce régime de séparation momentanée, et nous nous contenterons de nous adresser aux *musiciens purs*, dépouillés, ou supposés tels, de toute connaissance harmonique, afin de leur détailler le plus clairement qu'il sera possible le fonctionnement de l'art contrapontique *seul*, contenant et comportant la seule étude des lois de la *mélodie*, de la *cadence* et de la *tonalité*.

Que si les spécialistes de l'harmonie-science nous objectaient quelque jour qu'à faire des superpositions de trois et quatre parties différentes, nous reconstituons les *accords* dont ils revendiquent le monopole, nous pourrions peut-être justifier de droits au moins égaux aux leurs sur ces superpositions d'un usage très antérieur à leurs groupements théoriques d'accords. Car, si l'on ne

peut nier que plusieurs sons simultanés forment ce qu'on est convenu d'appeler dans certains cas un accord, on ne peut contester non plus que ces sons ne soient l'effet, plus ou moins transitoire, inhérent au *mouvement mélodique*. Et comme c'est à la même notion mécanique de *mouvement* (ou de *repos*) qu'il faut rapporter les phénomènes connus sous le nom de *dissonance* (ou de *consonance*), rigoureusement équivalents, pour nous comme pour bien des harmonistes, à ceux *d'équilibre instable* (ou *stable*), il semble qu'aucun doute ne doive subsister sur la légitimité de leur présence dans l'étude du contrepoint *mélodique*.

Entendus dans ce sens large, les principes purement *mélodiques* doivent donc seuls servir de base à cet essai sur les usages du contrepoint.

Nous diviserons ce travail en *quatre* parties :

A. — Dans la *première*, consacrée au *contrepoint note contre note*, nous examinerons :

1° Les *lois* générales de *rythme*, de *tonalité* et de *cadence* dans la monodie destinée à servir de thème, ou, suivant l'expression vulgaire, de « chant donné » pour le travail du contrepoint ;

2° Les *effets* de ces lois dans le contrepoint dit *note contre note*, lequel doit offrir les mêmes qualités que la monodie, et contribuer en outre au *renforcement* de sa *tonalité*, par simple application des phénomènes de la *résonance naturelle ;*

3° Les *usages* pratiques du contrepoint *note contre note*.

B. — Dans la *seconde partie*, consacrée au contrepoint à *plusieurs notes contre une*, ou étudiera :

4° Les *relations dynamiques* entre les notes consécutives de la mélodie, et le rôle variable qui en résulte pour chacune d'elles par rapport à ses voisines ;

5° Les *effets* de ces relations, ajoutés à ceux de la résonance naturelle, dans le contrepoint à *plusieurs notes contre une ;*

6° Les usages pratiques du contrepoint à *deux*, *trois*, *quatre* notes contre une, et plus.

C. — Dans la *troisième partie*, consacrée au *contrepoint syncopé*, nous observerons:

7° Le *déplacement expressif* des points d'appui mélodiques, entraînant le *retard* de certaines parties par rapport aux autres ;

8° Les *effets* de ce déplacement, ajoutés à ceux de la résonance naturelle, dans le *contrepoint syncopé;*

9° Les *usages* pratiques du *contrepoint syncopé*.

D. — Enfin, la dernière partie montrera sommairement les *extensions* diverses auxquelles doivent aboutir les études précédentes, c'est-à-dire :

10° Les *contrepoints* à *plus de deux parties*, les *mélanges* d'espèces différentes, leur utilité et leurs usages principaux ;

11° L'*ornement expressif* dans la mélodie ; son rôle et ses effets dans le contrepoint *fleuri* simple et renversable ;

12° L'*imitation*, ses différentes formes et ses applications à la polyphonie contrapontique.

(*A suivre.*) AUGUSTE SÉRIEYX.

Concerts.

Concerts du Conservatoire. — 11-18 *décembre*. — Entre la *Symphonie Italienne* de Mendelssohn et la *Rhapsodie Norvégienne* de Lalo (exécution prestigieuse ; le public, oubliant que ce n'est point M. Sarasate qui joue, ponctue les cadences de petits chœurs pâmés), M. Marty nous offre la première partie du *Christus* de Liszt, inédit en France. Il faudrait beaucoup de place pour parler de cette œuvre comme il convient. Rapidement je dirai qu'elle a de quoi surprendre bon nombre des détracteurs de Liszt, et aussi peut-être quelques-uns de ses admirateurs On n'y trouve ni cette grandiloquence, ni cette impétuosité qui souvent, chez l'auteur de la *Faust-Symphonie*, déconcertent d'évidentes bonnes volontés. Elle est la plupart du temps naïve et paisible comme ces groupes de *santons* en terre peinte que l'on dispose, pour Noël, autour des crèches en cire et en mousseline rose. Elle est parfois délicieusement agreste, et fait par endroits songer aux archaïsmes factices et charmants de l'*Enfance du Christ*. On y trouve des pages symphoniques d'une sublime envolée. En ce qui concerne un sujet intéressant, celui de l'influence de Liszt sur Wagner, elle fournit un document précieux, en ce sens que parfois, en l'écoutant, on songe à *Lohengrin*, qui est antérieur, et parfois à *Parsifal*, qui ne fut écrit qu'après. Plutôt donc que de s'amuser à cette inutile recherche de larcins, mieux vaut constater le quasi absolu parallélisme de l'effort de chacun des deux maîtres. Pour ce qui est des longueurs que l'on reproche fréquemment à Liszt, qu'on me permette une réflexion : je ne vois pas pour ma part que même le *Christus* soit plus démesuré dans ses proportions que tel autre chef-d'œuvre qu'on pourrait citer. Mais de même que « les œuvres que tout le monde admire sont celles que personne n'examine » (Anatole France), de même les compositions de Liszt, qui nous arrivent sans avoir été consacrées par l'unanime admiration de la génération précédente, sont de celles pour lesquelles on a une tendance à être, je crois, trop sévère. Renonçons enfin, s'il est possible, à avoir deux poids et deux mesures. Et, si notre déférence ou peut-être une compréhension spéciale qui nous vient de nos pères nous interdit l'investigation trop critique des œuvres plus anciennes, ayons du moins, en face d'inspirations aussi nobles que celles de Franz Liszt, la même déférence et la volonté d'une exacte compréhension.

J'espère que la Société des concerts me donnera bientôt l'occasion de parler des deux autres parties de l'œuvre, où l'on trouve infiniment plus de variété et qui sont tout aussi dignes d'être connues.

M.-D. C.

Concerts Colonne. — 11 *décembre*. — M. Pierné dirige correctement, mais sans finesse et sans assez de chaleur, la *Symphonie en la*. La *Cantate pour tous les temps*, de J.-S. Bach, est un merveilleux poème de foi tour à tour inquiète et

confiante ; il y a là, en particulier, un dialogue entre Dieu et l'âme du fidèle (duo pour soprano et basse), du mysticisme le plus tendre et le plus hardi. Seul parmi les chanteurs, M. Daraux a été à la hauteur de son rôle. Le concert comprenait en outre deux œuvres nouvelles : l'une, *Etude symphonique*, de M. Kœchlin, avec des pages charmantes, est trop cherchée pour me plaire complètement ; l'autre, la *Suite d'orchestre*, de M. Enesco, est fort simple comme écriture, mais les pensées en sont banales. J'aimais mieux le *Poème roumain* du même auteur. Le programme nous apprend que l'œuvre nouvelle, digne pendant de ce *Poème*, néanmoins *lui diffère*. Est-ce un roumanisme ? Quant à moi, je dirais volontiers qu'elle *m'indiffère*. — L. L.

Concerts Chevillard. — *4 décembre*. — J'aime mieux ne point parler des Trois Préludes de Mme R. Strohl, que j'eusse mieux aimé ne pas entendre. — L. L

— *11 décembre*. — Rien de nouveau au programme. La 3e Symphonie de Brahms est une œuvre savante, d'une belle unité, bien équilibrée, malheureusement sans chaleur. L'instrumentation est intéressante, parfois originale et colorée, principalement dans les passages où dominent les bois ; mais les thèmes manquent de caractère, le développement languit, les mêmes phrases se répètent à satiété d'un instrument à l'autre ; et l'émotion est toujours absente. Le 1er Allegro rappelle visiblement dans un docte mélange Beethoven, Schumann et même Weber ; je ne saurais aimer cette espèce de valse lente qui dépare la noblesse de ce morceau. L'Andante est banal, mou et interminable. Le motif de l'Allegretto est charmant, mais l'auteur en abuse ; la 4e partie a de la vigueur et de la verve, et, dans l'apaisement de la conclusion, ramène d'une façon saisissante le thème initial.

Cette Symphonie a été accueillie sans enthousiasme.

Les *Fragments* de Wagner ont réveillé la salle. Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, aux puissantes sonorités, admirablement exécutée. Dans plusieurs scènes, surtout dans celle de la Forge, M. Van Dyck, applaudi par ses nombreux fanatiques, a montré « les restes d'une voix qui tombe et une ardeur qui ne s'éteint pas ». A. Lemoine.

Concerts Cortot. — *Lecture publique du 15 décembre*. — Tout en félicitant pleinement M. Cortot de son intelligente initiative, il importe de faire observer que des lectures d'orchestre comme celle qui fut donnée le 15 décembre sont extrêmement rebutantes pour le public, et dures à suivre même pour des mucisiens. Mais, comme tout ce qui peut contribuer à aider les jeunes compositeurs et à répandre leurs œuvres est excellent et mérite d'être encouragé, je ne doute pas que tous ceux qui aiment la musique n'aient à cœur de suivre M. Cortot dans son entreprise si utile, si nouvelle, si désintéressée surtout.

J'ai de mon mieux essayé de me faire une idée des quatre œuvres lues l'autre jour. Celle de M. Ladmirault, *Ronde*, ne m'a laissé qu'une impression fort indéterminée. J'y ai reconnu, je crois, des thèmes bretons. Quand donc finira-t-on (ce n'est pas au seul M. Ladmirault que je pense) d'employer des thèmes bretons dans toute sorte de musique ? Les *trois Chevaliers*, de M. Sporck, me semblent une œuvre honnête, mais sans grande richesse, et qu'on voudrait plus originale. *Soir d'Eté*, de M. Albert Roussel, m'est au contraire apparu comme une œuvre très personnelle, construite avec soin et joliment colorée Une complainte populaire, harmonisée et orchestrée par M. Vinée, ne m'a pas intéressé.

Mais toutes les critiques ci-dessus, je ne les fais que sous les plus expresses réserves, étant données les conditions spéciales de cette audition.

M.-D. C.

Chapelle de la Sorbonne. — 18 *décembre*. — Fort beau concert spirituel, donné par la Société musicale de la Sorbonne. Cette Société, dirigée par M. Paul de Saunières, arrive aujourd'hui à des exécutions vraiment remarquables. Le *Cantique de l'Avent*, de Schumann, a produit grande impression : une direction énergique et bien nuancée a su animer cette orchestration un peu lourde, et en dégager les belles lignes mélodiques. L'*Oratorio de Noël*, de Saint-Saëns, qui faisait suite, est une musique d'un tout autre caractère : précise, élégante et mesurée. M. de Saunières lui a donné l'interprétation qu'il fallait ; pas une note n'a été perdue. Mmes Mathieu d'Ancy, Gorska, P. de Saunières, MM. Sayeta et Massicot (fort belle voix) ont chanté expressivement les soli. — C. Z.

Société philharmonique. — 13 *décembre*. — MM. Harold Bauer et Casals exécutent la *Sonate* en *fa* majeur (piano et violoncelle) de Brahms. Malgré toute l'attention avec laquelle j'ai écouté, malgré mon vif désir de comprendre et d'être ému, je n'ai vu dans cette œuvre que l'épanchement imperturbable et glacial d'une rhétorique vaine autant qu'avertie. A peine si, dans le troisième mouvement, quelques lueurs de vie, bien timides, se décèlent au cours d'un creux développement. Combien par contre l'admirable *Suite*, pour violoncelle seul, de Bach, est vivante, jeune, passionnée, et que M. Casals la joue simplement, puissamment ! Ce fut pour tout l'auditoire une intense émotion. Et cela prouve une fois de plus qu'il n'y a rien au-dessus d'un bel artiste jouant de véritables chefs-d'œuvre, que toute concession à la stérile virtuosité restera stérile, comme d'ailleurs toute mise au premier plan d'œuvres médiocres. M. Casals, artiste incomparable, en exécutant cette *Suite* d'une si sublime beauté, a obtenu le succès le plus complet qu'on pouvait rêver.

M. Bauer a donné une interprétation bonne, sans plus, de la *Fantaisie* (op. 17) de Schumann. La technique de l'artiste est excellente, comme bien on le sait, et il a d'appréciables qualités de style. Pourtant, il n'a fait ressortir ni la poésie intime du premier mouvement de l'œuvre de Schumann, ni l'intensité lyrique du finale. Le mouvement médian, au contraire, a été admirablement joué.

Mlle Metcalfe, dont la voix est jolie et bien dirigée, a beaucoup plu. Mais, sauf l'*Amarilli* de Caccini, qu'elle a donc chanté d'assommantes choses ! Au programme, enfin, la *Sonate* (op. 69) de Beethoven. M.-D. C.

20 *décembre*. — La *Sonate* en *sol* de Brahms (piano et violon), moins diffuse que la précédente, me laisse une impression analogue. L'art méthodique, sans imprévu, du compositeur hambourgeois ne saurait décidément me toucher, encore que j'en reconnaisse l'incontestable sincérité et la tenue parfois vraiment très noble. MM. Consolo et Kreisler, qui jouèrent cette œuvre, sont d'intéressants artistes. Le premier, dans une *Rhapsodie* pour piano de Brahms, dans une *Fantaisie et Fugue* d'orgue de Bach transcrite par Liszt, dans un *Capriccio* de Scarlatti, fit apprécier une impeccable technique, un beau style et une remarquable sonorité. Le second, s'il a, comme beaucoup de violonistes allemands, une sonorité parfois insuffisamment moelleuse, possède de très hautes qualités de style et

interpréta très admirablement une *Suite* et une *Fugue* de Bach, ainsi que des pièces de Beethoven, de Leclair, etc.

M. Charles Clark, dont on ne saurait trop louer la superbe voix et l'art impeccable, obtint, lui aussi, un très grand succès avec des *lieder* de Brahms, de Schubert et de Schumann.

M.-D. C.

Recitals. — Mme *Marie Olénine.* — 12 *décembre.* — Comme d'habitude, un programme d'un très haut intérêt, intelligemment composé. Des *lieder* d'Hugo Wolff, dont les uns, comme *Anakreons Grab,* m'ont assez plu, tandis que d'autres m'ont paru mélodramatiques, vides ou même incompréhensibles (le *Chant cophte* par exemple). Il importe pourtant de suspendre tout jugement sur Wolff, — à l'œuvre duquel plus d'un musicien de mérite s'intéresse, — jusqu'au moment où ses compositions seront mieux connues de nous.

Quatre versions d'un même texte de Gœthe (*Qui n'a trempé son pain de pleurs...*) permettent au public de comparer entre elles l'inspiration de Schubert, celle de Schumann, celle de Liszt et celle de H. Wolff. Est-il bien nécessaire de dire que des quatre, ma préférée est celle de Schubert ?

Mme Olénine chante encore l'exquise *Violette* de Mozart, un lied de Liszt, *Ueber allen Gipfeln ist Ruh*, à la couleur curieusement « parsifalesque », *le Roi des Aulnes*, *Marguerite au Rouet,* qu'elle interprète de façon profondément impressionnante, puis, comme le précédent lundi, des œuvres de Moussorgsky, neuves, hardies, émouvantes et admirables. En résumé, programme substantiel et succès bien mérité. M.-D. C.

M. Joseph Joachim Nin. — 19 *décembre.* — Tout ce qu'on pourrait dire d'un pareil concert sera insuffisant ou superflu. Le jeune artiste, encore inconnu des Parisiens (sauf de ceux qui fréquentent la *Schola Cantorum,* où il s'est fait entendre avec un très vif succès), a entrepris de retracer à ses auditeurs, par des exemples choisis, toute l'histoire de la musique de clavier. Pour cela il a fouillé, avec autant d'érudition que de tact, dans les éditions savantes, et il a composé un premier programme, où furent représentés : Cabezon, un compositeur espagnol antérieur même aux virginalistes anglais (il vécut de 1510 à 1566) ; Byrd, Purcell, puis Frescobaldi, D. Scarlatti ; les clavecinistes français ; Kuhnau, l'admirable inventeur du poème symphonique instrumental ; Matheson, et enfin J.-S. Bach. Tous les musiciens sentiront l'intérêt qu'offrait une telle séance, au sujet de laquelle il serait possible d'aborder la plupart des questions historiques ou esthétiques qui s'offrent aux musicographes. Et on m'excusera, je pense, si je me borne à signaler une telle possibilité et à constater que M. Nin s'est montré entièrement digne de la neuve et lourde tâche qu'il avait assumée, tant par son excellente technique que par la simplicité et la souplesse de son style. Je souhaite que les séances suivantes, durant lesquelles l'excellent pianiste nous conduira jusqu'à l'époque actuelle, provoquent le même mouvement d'intérêt que cette « première », sur laquelle je me réserve de revenir un peu plus en détail dans le numéro suivant.

M.-D. Calvocoressi.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire. — Par arrêté ministériel du 22 novembre, Mme Vizentini, MM. Vernaelde, Sujol et Auzende, répétiteurs au Conservatoire national, sont maintenus dans leur emploi pour une nouvelle période de trois années scolaires.

Roubaix. — Par arrêté du 26 novembre de M. le Préfet du Nord, M. Albert Duhamel, professeur de la 2e classe de violon (hommes) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Roubaix, est nommé professeur de la classe de violon (femmes) à ladite école (création d'emploi) ;

M. Arthur Vandervelden est nommé professeur de la 2e classe de violon (hommes), en remplacement de M. Duhamel.

Boulogne-sur-Mer. — Par arrêté du 19 novembre du Préfet du Pas-de-Calais, M. Andreu Fernauden et Amat (Gustave) sont nommés : le premier, professeur de violoncelle; le second, professeur de haubois, à l'Ecole nationale de musique.

Dijon. — Par arrêté du 16 novembre du Préfet de la Côte-d'Or, M. Diétrich (Adolphe) est nommé professeur de la classe de solfège supérieur (hommes) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire, en remplacement de M. Laurent, décédé.

Tours. — Par arrêté préfectoral du 30 novembre, M. Thévenin (Victor-Camille) est nommé professeur de flûte à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Abault, décédé.

Opéra-Comique. — En l'honneur de la 1000e de *Carmen*, le théâtre de l'Opéra-Comique donnera dans les derniers jours de décembre une représentation de gala.

Le prix des places disponibles sera, à cette occasion, de :

1res loges, baignoires, fauteuils d'orchestre et de balcon.	100 fr.
Deuxième étage.	20 »
Troisième étage.	10 »
Quatrième étage.	5 »

Angers. — 20 *novembre*. — La Direction des Concerts populaires a une fois de plus témoigné de son goût dans le choix des morceaux en offrant aux applaudissements du public angevin une *Symphonie* d'Hermann Goetz — un compositeur jadis célèbre au delà du Rhin et insuffisamment connu en France. Mais le gros succès de la matinée est allé aux Préludes de l'*Ouragan*, d'Alfred Bruneau. Il faut également rendre un juste hommage à la belle voix de M. Ch Battaille, et à la virtuosité de M. Becker, un jeune violoncelliste qui nous vient de Liège, où il fut trois fois lauréat du Conservatoire, et qui figure depuis un mois à l'orchestre.

4 décembre. — Cette fois, nous sommes revenus à Haendel, avec un *Concerto grosso* où se retrouvent, avec des passages adorablement vieillots, le pathétique et la souplesse d'expression que nous avions déjà remarqués dans un précédent concert. Les œuvres de cette époque sont toujours très goûtées ici.

A l'actif de cette journée, dont le programme fut des plus heureusement variés, signalons particulièrement les *Variations symphoniques*, pour orchestre et piano,

sur un thème dans le mode éolien, de M. Rhené Baton — le pianiste était M. Armand Ferté — et l'interprétation d'un morceau du *Wallenstein*, de M. Vincent d'Indy, le *Camp*. La musique de M. Rhené Baton, et M. Rhené Baton lui-même, qui dirigeait l'orchestre, ont été fougueusement applaudis. J'ai cru remarquer que le pittoresque si intelligent de M. d'Indy causait quelque surprise.

A. Dupouy.

Ecole de Chant choral. — Une deuxième section de l'Ecole de Chant choral, la section Adolphe Sax, est ouverte 84, rue Myrha, près le boulevard Barbès.

Les cours de Chant et de Solfège ont lieu, pour les élèves hommes, les lundi, mercredi et jeudi ; pour les élèves femmes, les mardi et samedi ; pour les enfants, le jeudi après midi.

Ils sont professés par Mlle Thiauzat, de la Société des Concerts du Conservatoire ; Mme Trignard-Milhet, des Concerts Colonne ; Mlle Mancini, Mlle Buffet ; MM. Mauduit, M. Lapeyrre, Leboucher.

On peut s'inscrire à ces cours gratuits, tous les soirs, au siège de la section, et le dimanche matin au palais du Trocadéro.

Société des Compositeurs de musique. — Dans sa dernière séance, le Comité a élu comme président M. G. Pfeiffer, en remplacement du regretté Samuel Rousseau, et comme vice-président M. Arthur Coquard.

Bordeaux. — La création, à Bordeaux, du *Jongleur de Notre-Dame* vient d'obtenir un immense succès. La dernière mise au point, réglée par le maître Massenet lui-même, n'a pas peu contribué à présenter aux Bordelais une des meilleures pièces lyriques du répertoire moderne. M. F. Boyer, directeur du Grand-Théâtre, a créé le rôle du moine agronome dans l'art culinaire et a recueilli, au second acte surtout, les acclamations enthousiastes d'une salle composée de l'élite musicale bordelaise. MM. Leclerc (le Jongleur) et Blancard ont aussi largement contribué au succès de cette première; aussi M. Massenet leur a-t-il témoigné sa satisfaction en leur adressant un message de félicitations et de reconnaissance, sans en oublier le maître Montagné, qui a dirigé l'orchestre avec sa maestria habituelle. — Jos. Grimo.

Lille : Concerts populaires. — Le programme du concert du 4 décembre était plus intéressant que d'habitude : ceci tenait à la présence des frères Hillemacher, qui étaient venus diriger leurs œuvres.

Le prélude de Loreley, la fantaisie pour violon et orchestre, et des mélodies chantées par Mme Couteaux, qu'accompagnait au piano L. Hillemacher, formaient l'appoint de ces deux compositeurs au talent si moderne et si personnel. M. Albert Rieu, le très distingué professeur du Conservatoire de Lille, remporta un succès très vif dans son exécution brillante de la Fantaisie. Cet artiste remarquable honore l Ecole de musique qui a la chance de le posséder, et son arrivée à Lille fut heureuse pour l'avenir de l'enseignement supérieur de violon en cette ville. M. Rieu s'est fait encore entendre dans la transcription par Sarasate du *Nocturne* en *si* bémol de Chopin et dans une *Polonaise* de Laub, deux pièces que nous considérons comme indignes du beau talent de ces artistes. Mme Couteaux est une cantatrice bien remarquable et qui fut très remarquée.

Le concert avait débuté par la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn, de

laquelle un mouvement trop rapide ôtait toute couleur et tout charme, et finissait par des fragments de la musique de scène de Struensée.

Le dimanche précédent, sous les auspices de la Société de Musique de Lille, Pugno donnait devant une salle absolument comble un récital de piano où l'on admirait ce superbe artiste. De la chanteuse qui eut la chance d'être accompagnée par lui, nous ne dirons rien, car elle ne brillait par aucune qualité qui la désignât spécialement aux applaudissements du public. — Dr H. Gaudier.

Genève. — Un journal genevois, *la Suisse*, ayant organisé un plébiscite entre ses lecteurs pour connaître leurs préférences en opéras comiques et opérettes, a reçu 2571 réponses. Les œuvres les plus souvent citées ont été *Faust*, 2015 ; *Manon*, 1792 ; *Carmen*, 1756 ; *la Vie de Bohême*, 1646 ; *Mignon*, 1256 ; *la Mascotte*, 1754 ; *Mam'zelle Nitouche*, 1692 ; *Miss Helyett*, 1665 ; *les Vingt-Huit jours de Clairette*, 1139 ; *les Cloches de Corneville*, 1405.

A part la *Bohême* de Pucini, ce sont donc toutes des œuvres françaises qui ont obtenu les suffrages de cet intéressant concours.

Grand succès au dernier Concert d'abonnement pour la magnifique *Symphonie* de Dukas. P. Ferraris.

Lausanne. — *Récital Edouard Bernard.* — La surabondance de jouissances musicales a fait tort au concert de M. Ed. Bernard. C'est regrettable, car hier mieux encore que mercredi dernier on a pu apprécier à leur juste valeur les qualités diverses qui distinguent le jeu du brillant artiste parisien.

Trois grandes compositions : la *Sonate appassionnata* de Beethoven, le *Prélude, Aria* et *Finale* de César Franck, les *Etudes symphoniques* de Schumann, constituaient le centre du récital. De l'une à l'autre de ces trois œuvres capitales l'intérêt est allé en grandissant. Excellent dans la Sonate de Beethoven, surtout dans la 3e partie, superbe dans le morceau de Franck, à l'exécution duquel il a donné beaucoup de force et de grandeur, M. Bernard s'es montré virtuose accompli en même temps que fort bon musicien dans les *Variations* de Schumann ; la dernière, en *ré* bémol majeur, a été enlevée avec une bravoure et une sûreté remarquables.

Impossible de tout citer ; mentionnons seulement l'extrême finesse avec laquelle le jeune pianiste a joué l'*Arabesque* de Debussy.

Ce qu'il faut aussi louer chez M. Bernard, c'est la sobriété avec laquelle il exécute les œuvres des maîtres : rien dans son jeu qui soit pour jeter de la poudre aux yeux ; tout dans la manière de se présenter et dans la manière de jouer de l'artiste français est la simplicité même ; c'est une qualité trop rare pour qu'on ne la mentionne pas quand elle se rencontre unie à un talent de premier ordre.

Londres. — Les Anglais ne sont pas musiciens. Chacun sait cela. Il ne faudrait cependant pas pousser cette affirmation trop loin, et dire qu'ils n'ont pas de compositeurs parce que nous ne voyons jamais d'opéra anglais à Covent-Garden. Si la grande musique est inconnue de ce côté-ci de la Manche, la musique légère y est très florissante sous le nom d'opérette ou « musical comedy ». En ce moment trois tiennent l'affiche depuis longtemps et ne sont pas près de la quitter, ce sont : *The Earl and the Girl*, *The Cingalee*, *Sergeant Brue*.

Ceci vous prouve le penchant de la société londonnienne pour l'opérette. Mais

à ce propos je voudrais vous parler d'un jeune compositeur sur lequel le monde musical anglais fonde de grandes espérances, et qu'on considère déjà comme le régénérateur de la musique nationale anglo-saxonne. Son nom est Edward German.

Il a pris la succession de Sir Arthur Sullivan, mort il y a quelques années. On connaît assez ce dernier, auteur de tant d'airs populaires, d'opérettes qui virent plus de mille fois le feu de la rampe (*H. M. S. Pinafore*), pour que je ne m'appesantisse pas plus longtemps sur lui.

Edward German, fils d'un organiste de Whitchurch, commença d'abord par étudier à la Royal Academy et à jouer le soir, comme deuxième violon, au Savoy Theatre, les morceaux de celui auquel il devait succéder.

Ses débuts comme compositeur furent peu ordinaires. En 1889, M. Mansfield avait besoin d'un chef d'orchestre pour sa saison théâtrale. Un jour qu'il descendait le grand escalier de l'Académie de Musique, il fut à demi renversé par un jeune homme qui dégringolait les marches quatre à quatre : « Halte-là ! s'écria-t-il en prenant German par le bras. Savez-vous conduire un orchestre ? — Oui, répondit le jeune musicien. — C'est bien, je vous prends. »

Sa fortune était faite. Il écrivit une musique d'accompagnement de *Richard III*. Elle était si bien d'accord avec le sentiment anglais, qu'Irving, voulant représenter *Henry VIII*, fit appel au talent de German. Ce dernier composa entre autres *Three Dances* qui eurent un succès éclatant et qui le consacrèrent comme compositeur national. Peu de temps après, Sullivan mourut, laissant un opéra mystique inachevé, *The Emerald Isle*. L'auteur de *Three Dances* fut désigné pour l'achever. Il écrivit ensuite *Merrie England*, sujet patriotique qui flatta ses auditeurs, et enfin une récente *Welsh Rhapsody*, qui mérite une mention spéciale parce qu'elle est typique.

Le pays de Galles, avec ses bardes et ses chansons populaires si originales, offrait à German une matière admirablement appropriée à son talent celte. Il sut réunir ces mélodies en une composition étrange — air des *Men of Harlech* — qui, question de sentiment à part, nous donne une idée intéressante de la vraie musique anglo-saxonne.

Il est en train d'achever un nouvel opéra comique. Inutile de dire qu'on l'attend avec impatience. — Maurice Tessier.

Tours. — Le mois écoulé a été privilégié pour les amateurs de musique de notre ville. Tout d'abord, le 5 novembre, c'était le 1er Concert de l'*Association artistique de Tours* — que nous avions annoncé ici même — et qui obtint, avec le concours de M. Albert Houfflack, le violoniste réputé, et de Mlle Hélène Demellier, soliste des Concerts Colonne, un succès bien mérité.

Ce fut ensuite un concert donné par Raoul Pugno avec Mlle Marthe Doerken ; puis la première soirée de la Société des Amis des Arts, où se firent entendre les trois frères Thibaud. Vanter le talent de ces différents artistes, universellement connus, serait superflu. Disons seulement qu'une fois de plus chacun d'eux y remporta un triomphe.

La manifestation artistique réellement intéressante du mois, est le 2e concert donné le 10 décembre par l'Association artistique de Tours. Cette jeune Société, tout à fait nouveau-née, avait composé son programme avec un éclectisme fort heureux.

L'orchestre, qui, dès son premier concert, s'était affirmé d'une bonne homogénéité, très discipliné, docile à la baguette de son chef — un artiste expérimenté, M. Emile Etesse, — a pleinement tenu ce qu'on attendait de lui. Que ce soit dans la *Symphonie* en *ut* majeur de Mozart, dans l'ouverture de *Frithiof* ou dans l'accompagnement des solistes, il s'est montré à son avantage. On pourrait regretter une certaine pénurie de violons, mais c'est un défaut auquel il sera facile de remédier. L'*Association artistique* compte d'ailleurs d'excellents artistes. On en a pu juger par l'interprétation que donna l'un d'eux, M. Masson, du concerto de Lalo pour violoncelle.

Comme solistes, l'*Association artistique* faisait entendre cette fois une cantatrice, Mme Herman, des Concerts Lamoureux, dont le réel talent a été vivement apprécié, et un pianiste tout à fait remarquable, M. Alejandro Ribó.

M. Alejandro Ribó, de nationalité espagnole, est un tout jeune homme ; mais il justifie le vers de Corneille : « Aux âmes bien nées... » Certes on peut prédire à cet artiste le plus brillant avenir.

M. Ribó débuta hier avec le *Concerto* en *si* bémol mineur de Tchaïkowski, extrêmement brillant, d'une facture si puissante, d'une orchestration originale, véritable symphonie, pourrait-on dire, pour piano et orchestre, et qui a produit avec un aussi merveilleux interprète un colossal effet.

Seul, ensuite, M. Ribó a joué la *Berceuse* de Chopin avec une délicatesse exquise, un charme délicieux, tels que le souvenir de cette même *Berceuse* par Pugno lui-même, trois semaines à peine auparavant, n'a pu affaiblir son succès. Dans la *Polonaise* en *mi* de Liszt, les qualités de virtuosité du jeune artiste se sont affirmées victorieusement.

Ajoutons que — sur deux pianos Steinway — avec M. Ribó, un autre pianiste, M. Mockers, journaliste tourangeau qui joue fort bien du piano, a exécuté avec brio les variations écrites par Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et la *Tarentelle* de Rubinstein.

Le public fit fête à tous les artistes entendus dans ce concert, qui consacre la valeur des soirées de l'Association artistique de Tours. — Him.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

BAINS DE MER

ET

Cercle des Étrangers

DE

MONACO

GRAND THÉATRE LYRIQUE

Grands Concerts Symphoniques

CASINO ouvert toute l'année

GRANDS HOTELS

A DES PRIX MODÉRÉS

Billets à prix réduits valables 33 jours

Communications par trains rapides avec Paris

★★

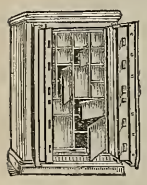
Société Générale

Pour favoriser le développement
du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : 200 MILLIONS.

Siège social : *54 et 56, rue de Provence,*
Succursale : *134, rue Réaumur (place de la Bourse),*
6, rue de Sèvres, 6
à **PARIS.**

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 3 à 5 ans, 3 1/2 0/0, net d'impôt et de timbre):— Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et bons à lots, etc.) ; — Escompte et Encaissement de Coupons, Français et Etrangers ; — Mise en règle de titres ; — Avances sur titres ; — Escompte et Encaissement d'Effets de Commerce ; — Garde de Titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; — Virements et chèques sur la France et l'Etranger ; — Lettres de crédit et Billets de crédit circulaires ; — Change de monnaies étrangères, etc.



LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

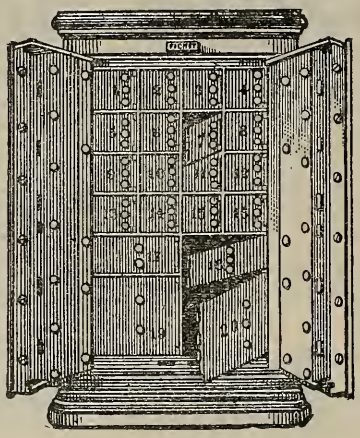
69 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue, 411 agences en Province, 1 agence à Londres (53, Old Broad Street), correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE
DE PARIS

Capital : 150 millions de francs

ENTIÈREMENT VERSÉS

SIÈGE SOCIAL : 14, rue Bergère
SUCCURSALE : 2, Place de l'Opéra, Paris



LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public, *14, rue Bergère, 2, place de l'Opéra, 147, boulevard Saint-Germain*, et dans les principales Agences.

CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

L'Hiver à Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, etc.

Billets d'aller et retour individuels et de famille de toutes classes

Il est délivré toute l'année par les gares et stations du réseau d'Orléans pour **Arcachon, Biarritz, Dax, Pau** et les autres stations hivernales du midi de la France :

1° Des billets d'aller et retour individuels de toutes classes avec réduction de 25 o/o en 1re classe et 20 o/o en 2e et 3e classe ;

2° Des billets d'aller et retour de famille de toutes classes comportant des réductions variant de 20 o/o pour une famille de 2 personnes à 40 o/o pour une famille de 6 personnes ou plus ; ces réductions sont calculées sur les prix du Tarif général d'après la distance parcourue avec minimum de 300 kilomètres aller et retour compris.

La famille comprend : père, mère, mari, femme, enfant, grand-père, grand'mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle, tante, neveu et nièce, ainsi que les serviteurs attachés à la famille.

Ces billets sont valables 33 jours, non compris les jours de départ et d'arrivée. Cette durée de validité peut être prolongée deux fois de 30 jours, moyennant un supplément de 10 o/o du prix primitif du billet pour chaque prolongation.

Vient de paraître :

Louis LALOY. — Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité. — 1 vol. gr. 8° de 371 + XLII pp. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 15, rue de Cluny.

Le titre de cet ouvrage en dit assez le sujet : il s'agit de déterminer les rapports exacts entre la théorie du célèbre disciple d'Aristote et l'art musical de son temps. La question n'avait jamais été posée jusqu'à ce jour, tous les éditeurs et commentateurs d'Aristoxène se bornant à enregistrer ses déclarations, sans s'apercevoir qu'il construit un système et n'écrit pas un manuel. M. Laloy montre que ce point de vue était faux, et il arrive, par une analyse prudente et méthodique, à dégager les partis pris d'Aristoxène, et la déformation personnelle qu'il imprime à la réalité. Ainsi se trouve reconstruite, sur de nouvelles bases, l'histoire de la musique grecque, qui fut un art beaucoup plus libre et plus vivant qu'on n'était porté à le croire. Aristoxène a voulu tout mesurer, afin de tout classer ; ce fut son erreur, et c'est encore l'erreur de plus d'un théoricien moderne. Car les conclusions de l'ouvrage ne portent pas seulement sur la musique grecque, mais sur la musique elle-même, qu'il faut délivrer de la tyrannie des nombres. Ce livre sera lu avec le plus vif intérêt par tous ceux qui ont quelque souci de la musique ou de l'esthétique : la clarté de l'exposé et l'élégance de la forme les charmeront non moins que la nouveauté des idées et le sentiment vif de l'art qui se révèle à tout instant.

REVUE MUSICALE

Nous continuerons, au cours de 1905, à publier un certain nombre de numéros exceptionnels consacrés à des compositeurs et à des sujets intéressant particulièrement l'histoire de la musique.

La* Revue musicale *publiera prochainement un numéro spécial consacré à la chanson populaire à l'Étranger.

La collection complète de la* Revue musicale *est en vente dans nos bureaux (51, rue de Paradis) au prix de 20 fr. pour chaque année.

A nos nouveaux abonnés, nous offrons tout ce qui a paru (années 1901, 1902, 1903 et 1904 jusqu'à ce jour) au prix d'ensemble de 30 fr.

***Voici les sommaires de quelques numéros de la* Revue musicale :**

SOMMAIRE DU 1er SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

Alexandre Guilmant : portrait et notice.
X... — Massenet intime. Souvenirs de Monte-Carlo.
Vincent d'Indy. — César Franck (Souvenirs personnels).
Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique (suite). Analyse d'une sonate de J.-S. Bach.
Eug. de Bricqueville. — Les ressources de l'Orgue moderne.
Paul Viardot. — Trompettes marines et violes.
Karlowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

J.-S. Bach. — Prélude, gavotte, loure, courante, bourrée (1719).

SOMMAIRE DU 15 SEPTEMBRE 1903

Texte littéraire :

Mme Tassu-Spencer, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
Amédée Lemoine. — *L'Enlèvement au Sérail*, de Mozart.
Jules Combarieu. — La musique au point de vue sociologique. Analyse d'une sonate de J.-S. Bach (suite).
Louis Laloy. — Le Vandalisme musical (à propos d'une nouvelle édition de la *Damnation de Faust*).
Pierre Aubry. — La musique au moyen âge.
G. Tricou. — Philibert Jambe-de-Fer, musicien lyonnais.
Georges Pfeiffer. — De l'interprétation des signes d'ornement chez les maîtres anciens.
Karlowicz. — Correspondance inédite de Chopin (suite).

Supplément musical :

Grétry. — Ouverture de la *Rosière de Salency* (1774), réduite pour piano.

SOMMAIRE DU 1er OCTOBRE 1903

Texte littéraire :

Th. O. Manoury, professeur au Conservatoire : portrait et notice.
Jules Combarieu. — La danse et son rythme dans la sonate de Bach (suite).
M.-D. Calvocoressi. — Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.
Louis Laloy. — Le rythme grégorien, à propos d'un ouvrage récent.
André Pirro. — Nicolas Gigault. Un organiste au XVIIe siècle (fin).

Supplément musical :

Veracini (1665-1750). — Gigue.
Gigault. — Pièce pour orgue ou piano. Mélodie grégorienne.

SOMMAIRE DU 15 OCTOBRE 1903

Portrait de M. E. Lemoine, directeur de la *Trompette*, et notice.

Texte littéraire :

La *Revue musicale.* — Nos concours.
M.-D. Calvocoressi. — Les théories de M. Hugo Riemann (suite).
Michel Brenet. — La musique funèbre.
E. Lemoine. — Une société de musique de chambre.
L. Schneider. — M. Puccini et la *Tosca*.
Bibliographie — Informations. — Publications nouvelles.

Supplément musical :

Bach. — Petite fugue.
François Couperin. — *Les Barricades mystérieuses.*

A ses nouveaux abonnés d'**un an** (**20** francs et **25** francs pour l'Étranger), la *Revue musicale* offre deux primes :

1° Une partition, piano et chant ;

2° Un volume de théorie musicale (couronné par l'Institut).

La *Revue musicale*, par mesure exceptionnelle, envoie les huit numéros (de 48 pages chacun) où elle vient de publier la *Correspondance inédite de Chopin, de sa famille, de ses élèves*, contre mandat de **3** fr. **50**. Cette correspondance comprend plus de cent lettres nouvelles (avec photographies, fac-simile, etc.) qui éclairent d'un jour nouveau la biographie de l'illustre pianiste.

Bulletin d'Abonnement à la " REVUE MUSICALE "

Je déclare souscrire à un abonnement de .....

à dater du ..... *pour la somme*

de ..... { *que je joins ci-inclus.* / *que je vous autorise à faire toucher.* }

SIGNATURE :

Nom : .....

Adresse : .....

.....

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis.

Nous rappelons à nos Abonnés le Concours de Composition chorale (prix offert : 600 fr.) dont nous avons indiqué le programme dans un numéro antérieur de la Revue Musicale (*15 Mars 1904*).

L'échéance du 31 décembre étant la plus importante de l'année, nous prions nos abonnés de nous faire parvenir au plus tôt le montant de leur réabonnement, s'ils veulent éviter tout retard dans la réception de la REVUE.

Fragment de l' Opéra

Atys

(1676)

J. B. LULLI

GAVOTTE EN RONDEAU.

PIANO.

UN ZÉPHIR
(haute contre)

Le Prin - temps quel - que - fois est moins doux qu'il ne

tr

sem - ble, Il faittroppay - er ses beaux jours. Le Prin-

tr

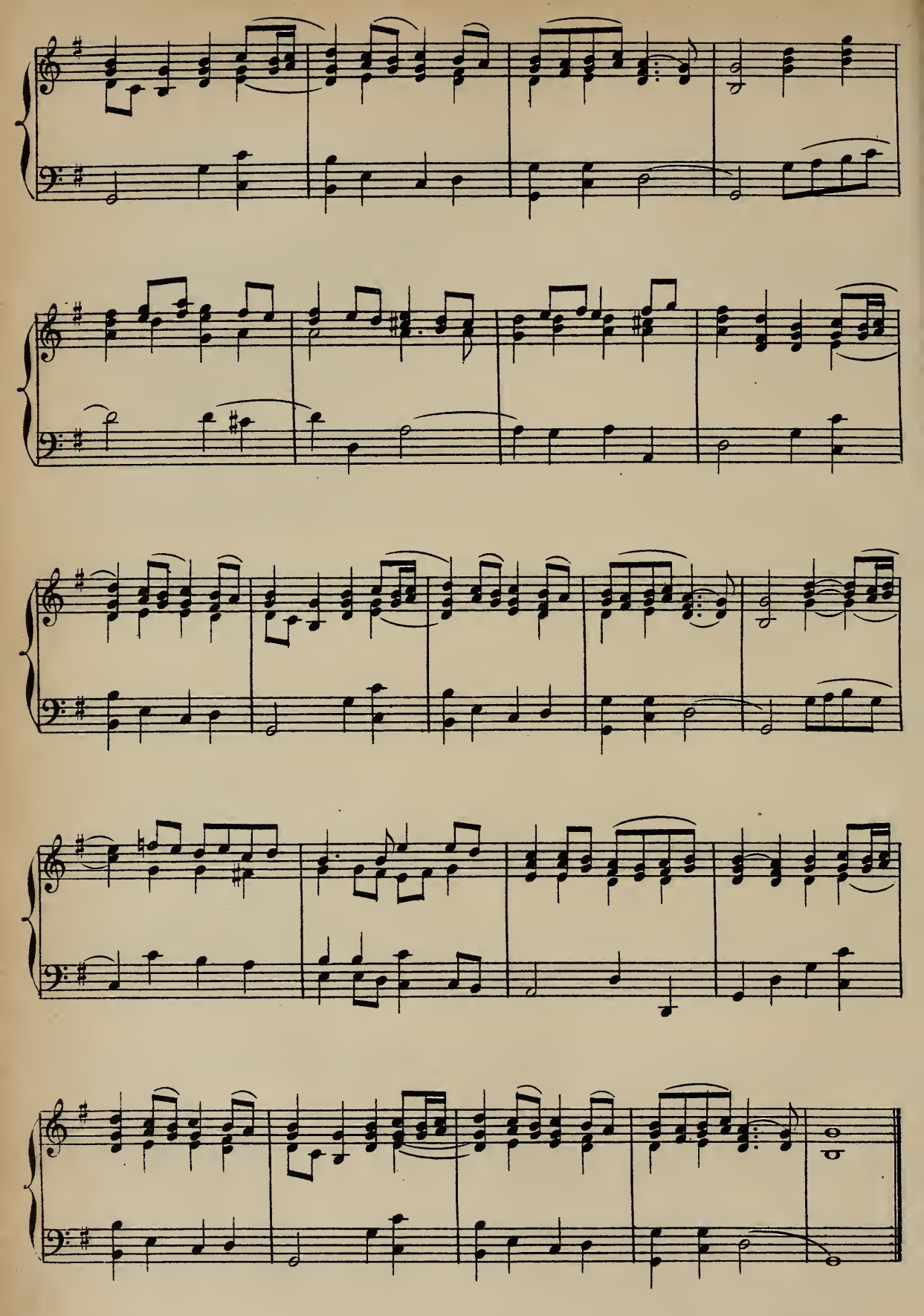
-temps quel - que - fois est moins doux qu'il ne sem - ble,

Il __ taittroppay_er ses beaux jours, Il vient pour é_car_ter les Jeux

et les A_mours, Et c'est l'hy_men qui les __ rassem_

_ble. Il vient pour é_car_ter les Jeux et les A_mours

Et c'est l'hy_men qui les rassem_ _ble.

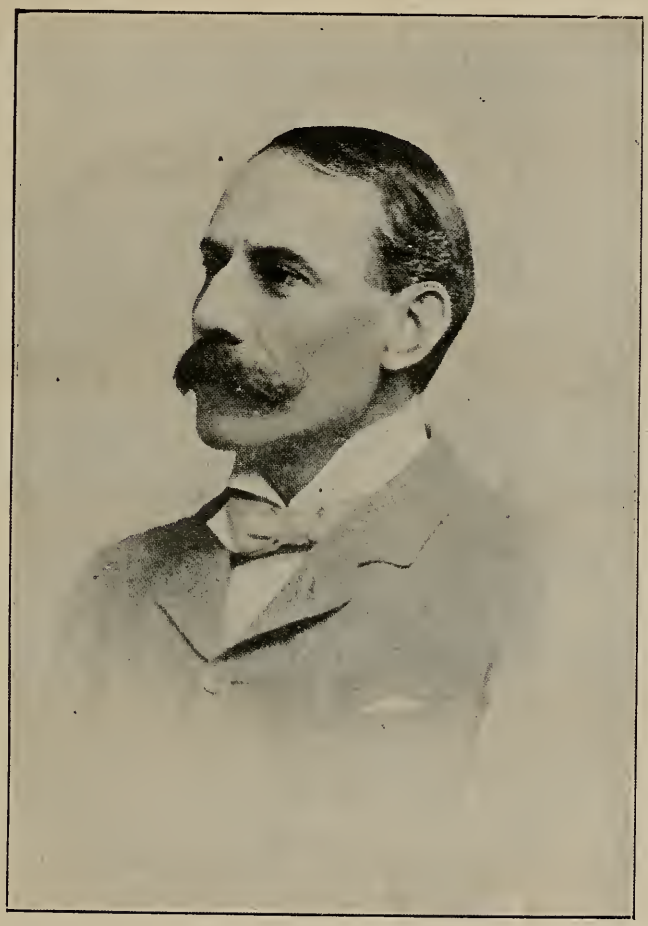


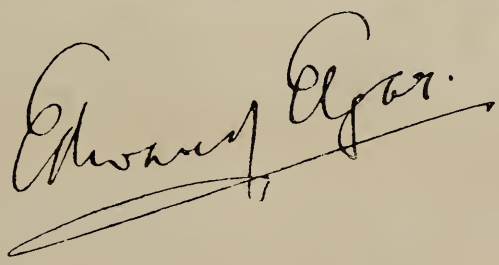
Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

LA

REVUE MUSICALE

N° 2 (cinquième année) 15 Janvier 1905.





EDWARD ELGAR

L'Angleterre est un des pays où la musique fut le plus anciennement honorée. Elle donna naissance à Dunstable, l'inventeur de la polyphonie, à Byrd, l'ancêtre de la musique de clavecin, à John Munday, qui le premier écrivit de la musique à programme, etc. Jusqu'à la mort de Purcell (1695) on peut même dire que l'école anglaise a pu, sinon rivaliser avec celles des autres pays, du moins soutenir la comparaison sans trop de désavantage (1). Mais, à partir de la fin du XVIIe siècle, et jusqu'à nos jours, on serait bien en peine de signaler un seul compositeur qui ait produit des œuvres d'un intérêt tant soit peu général. Quelle est la cause de cet arrêt si brusquement survenu ? Ce n'est point le lieu de le rechercher ici. Par quel phénomène encore, après ce long silence, voit-on subitement, dans les dernières années du XIXe siècle, surgir un compositeur, et un seul, qui, à force de travail et de ténacité, parvient à produire des œuvres appréciées d'abord en Angleterre, puis au dehors, et à conquérir d'emblée, sinon des admirations indiscutées, du moins l'attention et l'intérêt de tous ? Peut-être le recherchera-t-on quand M. Elgar sera entré dans l'histoire. Pour le moment, il suffit de retracer ici, brièvement, la biographie de l'artiste, et de parler quelque peu de ses œuvres.

La vie de M Elgar, simple autant que laborieuse, commande l'intérêt et la sympathie. Edouard-Guillaume Elgar est né à Broadheath, près de Worcester, le 2 juin 1857. Son père, après avoir été employé dans une maison d'éditions musicales de Londres, s'établit lui-même comme éditeur de musique à Worcester. En même temps il était attaché à l'église (catholique) de Saint-Georges en qualité d'organiste. Il occupa ce poste pendant trente-sept ans ; il fut également, paraît-il, un remarquable violoniste. Le milieu où naquit et grandit notre compositeur était, on le voit, on ne peut plus favorable au développement de ses facultés artistiques.

M. Edward Elgar manifesta de bonne heure ses dispositions musicales en apprenant, seul ou il ne s'en faut guère, le piano, l'orgue, le violon, le violoncelle et le basson (2). Il fit partie d'un quintette d instruments à vent, pour lequel il composa nombre de pièces. Néanmoins il avait été, ses classes achevées, dirigé vers les études juridiques, au régime desquelles il ne résista guère plus d'une année. Il commença sa véritable carrière comme instrumentiste dans divers orchestres régionaux, voire comme soliste, puis comme pianiste et conducteur de l'orchestre et des chœurs du Worcester Glee Club. En 1879, il devient chef

(1) On trouvera dans le premier volume de l'*Histoire de la Musique*, *Iles Britanniques*, de M. Albert Soubies, un excellent résumé de cette période de l'art musical en Angleterre.

(2) Il apprit également la langue allemande, dans l'espoir d'aller achever à Leipzig son éducation musicale.

attitré d'un orchestre local (qui donnait des concerts à l'asile des aliénés) et écrit pour cet orchestre des marches, des valses, des quadrilles. Plus tard nous le trouvons professeur de violon dans un institut d'aveugles, puis membre d'un orchestre important à Birmingham. C'est là qu'en 1883 fut exécutée sa première œuvre sérieuse, un *Intermezzo* d'orchestre.

La personnalité de M. Elgar n'est pas, à proprement parler, révolutionnaire. Ce qui la caractérise, c'est, plutôt que l'originalité de la matière, un esprit assez spécial de sérénité, de mysticisme et de tendresse. C'est là une tendance par laquelle l'auteur du *Rêve de Gérontius* s'apparente aux plus significatifs producteurs de l'époque actuelle. Une réaction, en effet, n'a-t-elle pas commencé à se produire vers le calme, la joie, l'ingénuité ? Plus de simplicité, moins de heurts, moins de douleurs, une vie claire et libre, en un mot cette Joie, divinement belle, vers laquelle Beethoven avait clamé du plus profond de son désespoir, tel est l'idéal vers lequel s'efforcent les conquérants d'aujourd'hui comme ceux de demain. Telle aussi nous apparaît la conception qui dut guider M. Elgar dans ses dernières grandes œuvres.

Avec de telles caractéristiques, l'art du compositeur s'affirme comme suffisamment personnel, malgré la part très grande d'influences traditionnelles qu'on y observe. Ces influences même sont surtout générales ; on les sent, mais le plus souvent à l'état de substratum, pour ainsi dire, et elles ne se traduisent que très rarement par des réminiscences directes. Certes, Bach, Hændel, Mendelssohn même et avec lui Schumann, Liszt et Wagner aussi, ont contribué à former la pensée musicale de M. Elgar. Il a dû étudier très profondément les œuvres de César Franck. M. Richard Strauss également a pu exercer une influence sur lui, mais assez indirecte, et qui se traduit presque exclusivement par certains parallélismes de conception. Ainsi, on peut se demander si l'idée première des *Variations*, idée qu'on lira plus loin, ne décèle pas une tournure d'esprit assez semblable à celle de l'auteur de *Zarathustra* et de la *Vie d'un Héros*. Le plan du *Rêve de Gérontius* n'est pas sans analogie avec celui de *Mort et Transfiguration*. Mais, en somme, on ne trouvera nulle part, chez M. Elgar, d'asservissement à aucune de ces influences. L'auteur doit aux études qu'il fit des œuvres de ses devanciers son éducation générale, ses tendances, son « métier ». Mais en même temps il manifeste, par la façon dont il a su profiter de cet enseignement, une personnalité artistique indiscutable. Ajoutons, à l'éloge de M. Elgar, qu'il n'a jamais reçu d'autre enseignement que celui-là. Aucun conservatoire, aucun maître, aucun livre, n'ont contribué à orienter le compositeur : c'est exclusivement dans les chefs-d'œuvre de toutes les époques qu'il a voulu trouver les principes de la beauté. Il tenta bien dans sa jeunesse, raconte-t-il (1), d'ouvrir les rébarbatifs traités de Catel et de Chérubini, ainsi que ceux de théoriciens anglais, mais comprit bientôt que l'étude directe des chefs-d'œuvre était la seule profitable : « Mozart, dit-il, est le musicien de qui chacun devrait apprendre la forme. J'ai une fois préparé du papier réglé pour un orchestre pareil à celui de la Symphonie en *sol* mineur, et écrit une Symphonie d'un égal nombre de mesures, en m'appliquant à employer des dessins thématiques analogues et les mêmes modulations... » M. Elgar étudia également, avec assiduité, les partitions d'orchestre des symphonies de Beethoven, et en général toutes celles qui tom-

(1) Dans une interview récemment publiée par le *Strand Magazine*.

baient entre ses mains. Ce n'est que tout récemment, paraît-il (en 1900), qu'il lui fut donné de connaître celles de Wagner.

Une aussi excellente méthode de travail, cette assimilation directe de la « substantifique moelle » des maîtres, à l'exclusion de tout procédé d'école, explique à la fois l'aspect franchement classique de la musique de M. Elgar et son indépendance très réelle.

M. Elgar reste avant tout un compositeur d'oratorios et de cantates, et plus spécialement de musique sacrée. Il n'a rien produit pour la scène, et publié relativement peu d'œuvres instrumentales ou même profanes. Celles de ces dernières que j'ai pu connaître sont d'ailleurs moins significatives que les œuvres religieuses, et il est même à remarquer que la pensée de M. Elgar semble ne pouvoir s'épanouir et prendre toute son envergure que grâce à un texte. Telle page instrumentale pourra paraître d'une inspiration quelque peu courte ; mais il en est tout autrement dès que les voix interviennent surtout par grandes masses, mais isolément même, et ne fût-ce que sous forme de simple récit.

L'inspiration religieuse aussi semble la plus favorable à l'auteur du *Rêve de Gérontius* et des *Apôtres*. Soutenue par une pensée d'adoration, sa musique devient plus expressive, plus éloquente, plus libre, et cela d'autant plus qu'elle est plus uniquement adorante et mystique. Ainsi, le *Rêve de Gérontius*, où l'action, la péripétie, en un mot l'élément extérieur, se réduit au minimum possible, est l'œuvre la plus parfaite, à mon sens, du compositeur, la plus une et la plus puissante. C'est donc bien, je crois, en obéissant à l'impulsion la plus spontanée de sa nature, et non point par occasion, que M. Elgar s'est consacré presque exclusivement aux grandes compositions religieuses.

Avant pourtant de parler des oratorios de M. Elgar, il faut dire quelques mots d'une de ses œuvres orchestrales, assez importante matériellement et qui a notablement contribué à faire connaître à l'étranger le nom du compositeur, j'entends les *Variations sur un thème original* (op. 36). La pensée première en est curieuse : d'abord, la dédicace nous apprend que les amis de l'auteur y sont dépeints. Le thème en est intitulé *Enigme*, et chaque variation porte en manière de titre soit des initiales, soit un prénom. L'une porte même des astérisques. Or, voici les explications que donne l'auteur : «... j'ai esquissé dans ces *Variations* les portraits de mes amis (c'est, je crois, une idée nouvelle), ou plutôt, dans chaque Variation, j'ai cherché à voir le thème à travers la personnalité d'un de ces amis. Je ne sais pas si ce n'est point là une idée trop intime pour être publiée, mais c'est bien amusant (1). » Il paraît aussi que le titre d'*Enigme* se justifie par le fait qu'au thème tel qu'il est écrit on peut superposer un autre thème, bien connu, mais qui n'est pas exprimé ici, et dont le compositeur a conservé le secret.

En 1882, M. Elgar devient directeur d'une société instrumentale d'amateurs, à Worcester ; en 1885 il succède à son père comme organiste de l'église Saint-Georges et occupa ce poste pendant quatre ans. Depuis 1889 il s'est uniquement consacré à la composition, et ne quitte ses travaux que pour diriger l'orchestre de la Société Philharmonique du Worcestershire, fondée en 1898, et qui compte à l'heure actuelle plus de 300 membres.

Les premières grandes œuvres que M. Elgar publia et fit exécuter sont : l'ouverture de *Froissart* (op. 19, 1890), une cantate, le *Chevalier Noir*, poème

(1) D'après le *Musical Times* du 1er octobre 1900.

d'Uhland traduit par Longfellow (op. 25, 1893), des scènes des *Alpes de Bavière* pour chœurs et orchestre (op. 27, 1896), etc. Mais ce n'est guère que par sa grande cantate *Le roi Olaf* (op. 30), exécutée au festival de Hanley en 1896, qu'il commença à être célèbre. Depuis, *Caractacus* (op. 35, 1899), les *Variations sur un thème original* (op. 36, 1899), et surtout *le Rêve de Gérontius* (op. 38, 1900) ainsi que *les Apôtres* (op. 49, 1903) ont répandu, non seulement en Angleterre, mais en Allemagne et en Amérique, la renommée de M. Elgar. A l'heure actuelle, l'œuvre du compositeur compte cinquante numéros, dont le dernier, publié il y a deux mois à peine, est l'ouverture d'orchestre intitulée *In the South* (*Dans le Sud*).

Avec un bagage aussi considérable, il est étonnant que M. Elgar soit resté jusqu'à présent aussi totalement inconnu du public français. Non seulement son œuvre représente un effort artistique des plus considérables, mais encore il contient mieux que des tentatives. Qu'au milieu de l'inertie musicale de toute une grande nationalité il se soit trouvé un seul artiste capable d'affirmer une volonté de produire et d'être personnel, que cet artiste ait réussi, non seulement à être prophète en son pays, mais encore à s'imposer même à l'Allemagne, si sceptique à l'égard de toute production du dehors, cela seul eût dû suffire à attirer et à retenir l'attention de tous. Mais, de plus, il est impossible de prendre connaissance, même superficiellement, des œuvres de M. Elgar sans être frappé par les qualités qui souvent s'y manifestent, et sans se sentir poussé à les étudier de plus près.

Certes, toutes ne sont pas également belles ; peut être aucune n'est-elle parfaite. Mais en toutes on sent un grand amour pour la musique (qualité plus rare qu'on ne le pense chez bien des compositeurs de n'importe quel pays), une sensibilité très réelle et point vulgaire, un don mélodique abondant en général, joint le plus souvent à une incontestable élégance d'écriture, et enfin l'horreur absolue de tout pédantisme comme des effets faciles. Toutes qualités qui, réunies, constituent celle que l'on doit par-dessus tout aimer chez un musicien : la sincérité.

Les *Variations* qui ont été exécutées (avec succès) en divers pays le seront cet hiver à Paris. Aussi ne convient-il pas de se livrer ici à une appréciation critique, avant la lettre, de l'œuvre que le public pourra bientôt juger lui-même.

Peu après, M. Elgar faisait paraître son *Rêve de Gérontius*, écrit sur un très admirable poème du cardinal Newman. Si les précédentes cantates du compositeur, sacrées ou profanes, ne nous offraient guère autre chose que les éléments quelque peu conventionnels et indifférents, académiques pourrait-on dire, qui sont l'habituel apanage du genre, il est juste au contraire de dire que cette dernière œuvre est singulièrement vivante et hardie.

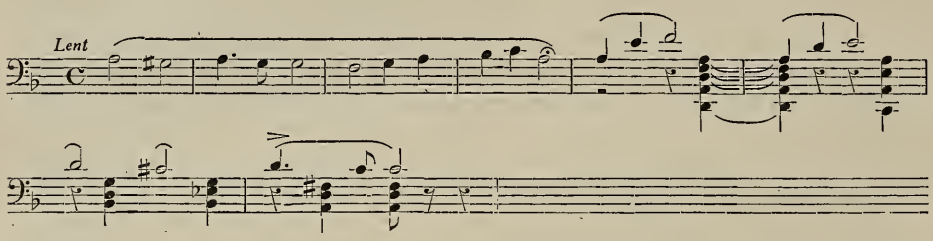
Vivante, elle l'est par la beauté intrinsèque du poème, par la liberté de l'expression musicale, par l'harmonieuse réalisation de l'ensemble, par l'émotion surtout. Hardie, elle l'est par le mysticisme ingénu et souvent profond dont elle est pleine. On sent que l'auteur y a laissé parler librement son cœur. Aucune préoccupation étrangère à la pensée maîtresse, aucune recherche surtout des vains effets ne vient perturber ni sophistiquer la franche effusion de ce cœur.

Voici, très résumée, la conduite du poème : Gérontius est près de mourir, et il prie. Autour de lui, le prêtre et les assistants répètent ses prières. Or, soudain il semble à Gérontius que son âme enfin dégagée voyage, guidée par un ange, vers les régions éternelles... Au loin on entend des chœurs ironiques de démons,

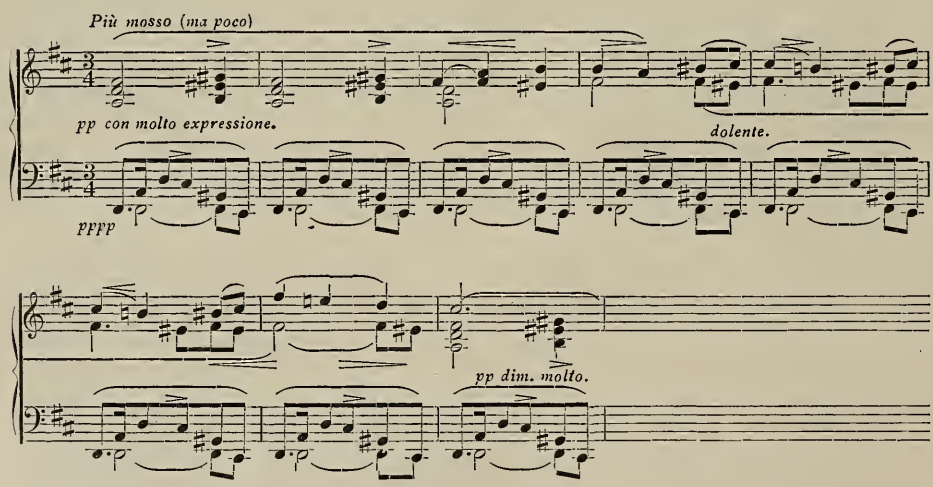
puis les chants des bienheureux, et l'âme réconfortée de Gérontius arrive devant le Juge, au milieu des chœurs de glorification.

Comme on le voit, c'est là une donnée exclusivement lyrique, où il n'y a pas d'action au sens habituel du mot, mais par contre une progression continue de l'intensité émotionnelle ; nul poème mieux que celui-là ne pouvait convenir à un musicien. Mais il est d'une beauté si rare, que la tâche d'y associer de la musique qui en fût digne était fort ardue. M. Elgar, dont la muse ici s'est montrée véritablement sœur d'élection de celle du poète, est sorti vainqueur de l'épreuve. On pourra peut-être faire sur son œuvre quelques réserves de détail, mais on ne méconnaîtra jamais la haute valeur, la réelle noblesse de l'ensemble.

Le prélude (1) en est de coupe assez simple. Diverses idées musicales qui dans le cours de l'œuvre auront un rôle très important et formeront de véritables leitmotifs y sont exposées tour à tour. La première, qui est très belle, nous transporte immédiatement dans une atmosphère mystérieuse et solennelle :



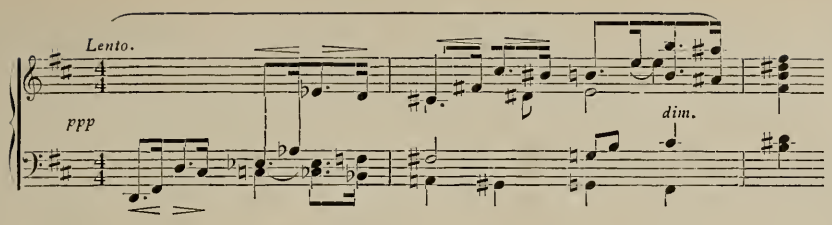
Un peu plus loin, on trouve ce passage :



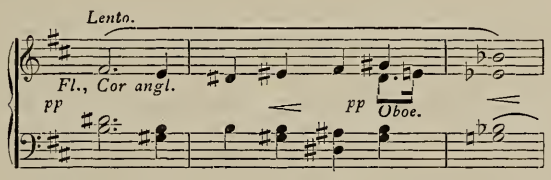
d'une grâce incontestable, mais dont l'allure quelque peu banale contraste avec l'austérité du début.

Entre ces deux thèmes se place un dessin qui exprime assez heureusement, me semble-t-il, l'élan de l'âme vers l'au delà :

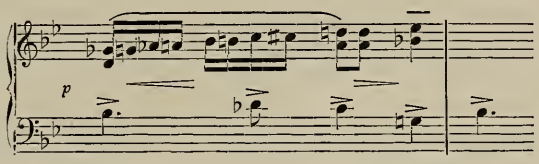
(1) Reproduit dans le *Supplément musical* de ce numéro.



et qui est suivi d'une figure dont on remarquera la curieuse et jolie harmonisation :



M. Elgar adopte volontiers des thèmes très courts et très simples. A titre d'exemple, je signalerai encore celui-ci, auquel est associée l'idée de mal, et qui est utilisé dans la scène où interviennent les démons :



D'une façon générale, on peut remarquer que de tels thèmes — surtout dans le développement musical d'une œuvre où manque l'élément scénique – ne seront de véritables et efficaces leitmotifs que s'ils sont très caractéristiques en eux-mêmes et présentés d'une façon qui les mette bien en relief. Dans le cas contraire, ils n'apparaîtront plus que comme des fragments de la trame symphonique, sans vie propre, et on s'en expliquera insuffisamment l'intervention continuelle. Ici, on n'est pas trop tenté de formuler une telle critique. D'abord les thèmes sont en nombre restreint ; puis l'ensemble de l'œuvre est assez harmonieux, l'unité assez grande pour que tous les éléments se fondent, se complètent, participent à la vie de l'ensemble. M. Elgar fait volontiers entrer les voix en imitations canoniques, mais s'abstient en général de combinaisons polyphoniques trop ardues. Je mentionnerai le très admirable récitatif de l'ange (pp. 93 et s. de la réduction piano et chant) avec le chœur qui suit, et où la voix de l'ange forme *ripieno*. Dans la scène finale se retrouve une disposition chorale analogue, d'un effet plus colossal encore, et dont la lecture est à recommander (pp. 165 et s.).

Les *Apôtres* sont une œuvre infiniment plus complexe. La donnée n'en offre pas la même unité, et de plus il y a une diversité de décors, et surtout de péripéties qui semblent en principe peu compatibles avec le raccourci inévitable d'interprétation que comporte la forme oratorio. Aussi faut-il tenir largement compte de la difficulté que le compositeur avait à vaincre.

Voici le plan de l'œuvre, dont le texte a été écrit par M. Elgar lui-même. Le compositeur nous apprend d'abord (dans l'interview déjà citée) qu'il a voulu

décrire la naissance du christianisme, et particulièrement montrer les premiers disciples du Christ sous un aspect plus simplement humain que celui qui leur est généralement attribué. Les premières scènes sont surtout lyriques. Des chœurs, puis l'ange Gabriel, louent le Seigneur ; l'orchestre évoque l'aurore qui luit sur le temple de Jérusalem. Dans le sanctuaire retentissent des actions de grâces, puis les apôtres élus s'inclinent devant Jésus. La scène suivante est un commentaire du début du sermon sur la Montagne (*Les Béatitudes*). Puis le récitant nous dit le voyage sur la mer de Galilée. Dans la tour de Magdala, Marie-Madeleine prie. La tempête se lève et s'apaise ; Jésus marche sur les flots.

Ensuite nous sommes transportés à Césarée, puis à Capernaum, où nous voyons grandir l'autorité de Jésus sur tous ceux qui l'approchent.

La deuxième partie décrit la trahison de Judas, Gethsémani, le Golgotha, l'ensevelissement et enfin l'Ascension. Mais toutes ces descriptions sont très sobrement réalisées : en général, l'auteur se borne à un court récit, à quelques fragments de scènes, ou encore à un commentaire confié aux spectateurs, ce qui lui permet d'éviter l'interprétation trop directe, trop théâtrale, de son sujet.

Mais ce sujet n'en reste pas moins énorme de proportions, et on a l'impression que M. Elgar en a laissé dans l'ombre bien des côtés, que son œuvre, littérairement, reste incomplète. Ceci n'est pas pour faciliter l'appréciation de la musique ; de la lecture de la partition on garde malaisément une impression d'ensemble, et on voudrait avoir entendu plus d'une fois les *Apôtres* avant de formuler un jugement quelconque. Les qualités manifestées dans le *Rêve de Gérontius* apparaissent bien ici encore. Mais tout est plus touffu, plus scientifique, semble-t-il. Les motifs sont nombreux ; ils sont très courts, reviennent très souvent, et ne paraissent pas toujours suffisamment typiques. L'auteur cède volontiers à la tentation de les présenter sous forme de progressions harmoniques, ou encore de les faire reparaître dans le même ordre de succession dans les mêmes tons, avec les mêmes harmonies. Ceci donne à la lecture une certaine impression de monotonie : l'invention semble courte, on se prend parfois à souhaiter des développements moins sommaires, moins prévus surtout. Mais, comme il a été dit plus haut, si la matière de ces partitions n'est pas toujours bien neuve, l'esprit en reste le plus souvent très personnel, et on y trouve de beaux accents. D'ailleurs, comme une lecture, si consciencieuse qu'elle soit, ne peut jamais remplacer l'audition des œuvres, je ne veux formuler que sous toutes réserves les appréciations que l'on vient de lire. Il est à souhaiter que bientôt des exécutions en France des oratorios de M. Elgar permettent au public de connaître ceux-ci mieux que par les présentes notes, qui ne prétendent qu'à donner quelques indications sur la curieuse et intéressante figure du compositeur encore ignoré en France.

M.-D. Calvocoressi.

Les œuvres de M. Elgar sont publiées chez MM. Novello and C°, à Londres, qui me les ont très courtoisement communiquées.

Cours élémentaire de Contrepoint (1).

I. — LE RYTHME ET LA TONALITÉ DANS LA MONODIE.

(*Des qualités que doit avoir un « chant donné ».*)

La définition du contrepoint précédemment énoncée subordonne cette étude aux notions de rythme et de mélodie.

Le rythme, ordination proportionnelle des phénomènes sonores dans le temps, suppose une comparaison possible entre ces phénomènes et a pour base par conséquent toute différence appréciable entre deux ou plusieurs sons consécutifs. Des sons inégaux, soit en durée, soit en intensité, soit en acuité, sont susceptibles de constituer un rythme dès que cette inégalité se reproduit périodiquement. Ils constituent une *mélodie* lorsqu'ils présentent une inégalité *déterminée* et portant *à la fois* sur leur durée, sur leur intensité et sur leur acuité relatives.

Cette dernière relation (acuité, gravité des sons) est usuellement considérée comme la relation *mélodique* par excellence, parce qu'elle joue en effet dans la mélodie un rôle capital qui nous intéresse plus spécialement encore au point de vue contrapontique. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'elle ne saurait en aucun cas être isolée des relations tout aussi nécessaires de durée et d'intensité.

Le simple chant en rondes vulgairement appelé « chant donné » est assurément constitué par des notes *d'intonation* différente ; mais il présente aussi des variations d'*intensité* s'il est proféré par la voix avec son caractère expressif propre, et des variations de *durée* au moins dans les arrêts provisoires qui séparent ses fragments ou périodes.

Une période *isolée*, en effet, ne saurait à aucun titre constituer le *chant musical*, le seul qui puisse et doive servir au travail du contrepoint, pas plus qu'une note *isolée* ne saurait constituer de la *musique*. *Deux* périodes, *deux* fragments distincts sont un *minimum* nécessaire pour qu'un *thème*, digne de ce nom, présente le signe expressif de *tendance* et d'*accomplissement*, d'*action* et de *réaction* inséparable de toute manifestation vitale, de même que la *relation* musicale ne se peut établir avec moins de *deux termes*, c'est-à-dire de deux notes.

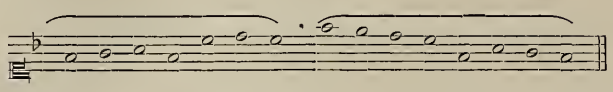
Disons ici bien haut que nous entendons nous séparer totalement de cette pratique d'enseignement qui consiste à proposer à l'élève, sous prétexte d'exercice, une succession de notes improprement appelée *chant* et calculée seulement en vue d'appliquer une règle édictée, sans nul souci de la beauté mélodique et de l'intelligibilité musicale inhérentes à toute réalisation d'ordre artistique, si élémentaire et didactique qu'on la suppose.

Il convient toutefois de distinguer deux catégories parmi ces successions ininterrompues de rondes, qui fourmillent dans les traités de toutes sortes : les unes sont purement absurdes et antimusicales ; on voudra bien nous dispenser d'en fournir ici des spécimens, dont le choix seul prêterait à une interprétation critique incompatible avec le but et l'intention du présent essai ; quant aux autres, l'observation, même la plus superficielle, y révèle sur certains points un arrêt, une chute, une cadence possible et souvent nécessaire : ce ne sont donc en réa-

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1er janvier 1905.

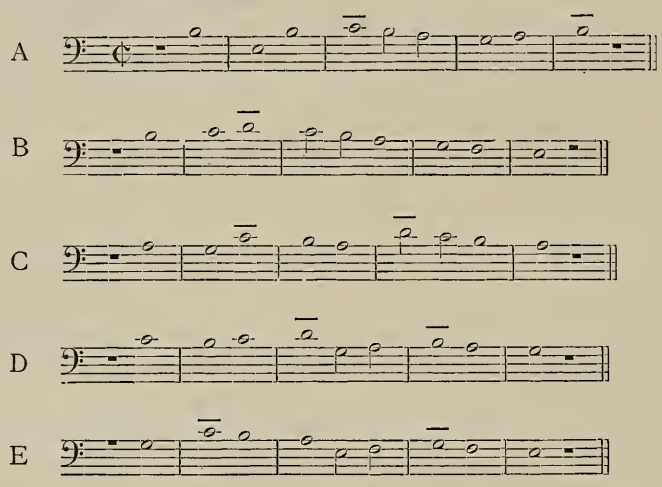
lité que des juxtapositions plus ou moins conscientes de périodes diverses, séparables sinon séparées.

Un chant comme celui-ci, par exemple,



(bien que l'auteur — un professeur instruit et expérimenté — l'ait proposé à ses élèves en un seul contexte), présente cependant deux périodes distinctes, complémentaires l'une de l'autre par leur tendance tonale et par leur durée respective : une cadence suspensive à la dominante y apparaît à peu près nécessairement avant la huitième note.

Eliminant ainsi toute succession *mono-périodique* de sons, nous appellerons *thème* (ou chant donné) une mélodie expressive complète, c'est-à-dire composée de sons consécutifs inégaux en durée, en intensité et en acuité, et groupés par périodes logiquement enchaînées dans une tonalité déterminée. Nous ne pourrions citer d'exemple plus parfait que le *thème* du *choral* sur lequel Jean-Sébastien Bach écrivit sa dernière œuvre (1) :



Au point de vue *rythmique* général, cet admirable thème se décompose en *cinq* périodes d'égale durée, présentant une symétrie réelle, dont l'accentuation expressive vient rompre perpétuellement la régularité, comme on peut le constater par la place différente des points d'appui (–) nécessaires à l'exécution vocale, dans chaque fragment (2).

La répétition, indiquée par l'auteur pour les *deux* premières périodes, porte

(1) « *Aus tiefer noth schrei' ich zu dir* ». Œuvres pour orgue de J.-S. Bach. Edition Peters, vol. VI, nº 13, p. 36-37.

(2) La place de ces points d'appui, indiqués par des traits, n'est pas rigoureusement déterminable, et nous n'aurions garde de proposer notre accentuation comme la seule bonne. Mais elle suffit, croyons-nous, à confirmer que toute exécution, consistant à s'appuyer sur les premiers temps de chaque mesure de ce chant, serait inintelligente et ridicule. Ceci, du reste, ne saurait être mis en doute par aucun musicien.

leur total à *sept*, nombre symbolique choisi très probablement à dessein. Au surplus, cette répétition est justifiée par le caractère de ces deux périodes (*A et B*) qui se suffisent à elles-mêmes et forment un tout complet, sorte de synthèse de l'œuvre.

Au point de vue spécialement *mélodique* (relations d'acuité des sons), nous ne saurions trop insister sur la proportion, constamment maintenue dans ce *thème*, entre les intervalles conjoints et disjoints, entre les formules ascendantes et descendantes.

De cette proportion, de cet équilibre, résulte principalement la beauté mélodique, laquelle ne saurait pas plus consister en successions ininterrompues de notes voisines diatoniquement (ou chromatiquement), qu'en déplacements perpétuels de tierce, quarte ou intervalles plus grands, détruisant toute cohésion entre les sons.

Enfin, au point de vue *tonal*, la tendance distincte et complémentaire de chacune des périodes de ce choral suffirait à le classer au premier rang parmi les mélodies de ce genre : la première période (*A*) marque une suspension, par une véritable cadence mélodique vers la dominante, complétée par un retour conclusif sur la tonique à la fin de la deuxième (*B*).

Les autres périodes, sorte de paraphrase explicative des précédentes, aboutissent : la troisième (*C*) à la sous-dominante (1), la quatrième (*D*) au relatif majeur, et la dernière (*E*) au ton principal pour conclure définitivement.

Ce serait une erreur d'attribuer à ces déterminations tonales un caractère harmonique, car le thème entendu seul, *monodiquement*, les comporte par lui-même: il affirme nettement dès ses premières notes les fonctions de dominante et de tonique qui permettront d'apprécier l'ordre et le sens de toutes les évolutions qui suivront. Et c'est, au contraire, par suite de certaines considérations relatives aux lois naturelles, que nous constaterons ultérieurement la possibilité de modifier les déterminations primordiales mélodiques, ici établies.

Ni la notion de *tonalité* en effet, ni celle de *cadence* qui en découle, ne sont l'apanage exclusif de l'harmonie : la *tonalité* n'est autre chose que l'ensemble des relations musicales que nous apprécions par comparaison directe avec un point de repère invariable, ou supposé tel, appelé la *tonique* ; la *cadence* n'est qu'une formule destinée à marquer la convergence ou la divergence par rapport à ce point fixe qu'est la tonique. Rien de tout ceci n'exige la simultanéité des sons.

Ainsi examiné dans ses éléments constitutifs, le thème du choral de Bach nous apparaît comme une synthèse des plus hautes qualités mélodiques, comme une magistrale application des principales lois qui doivent guider l'effort du contrapontiste, lorsqu'il tentera de construire une autre mélodie, aussi parfaite, s'il se peut, quoique différente, et susceptible en outre d'être entendue simultanément avec celle-ci.

Dans une forme plus générale, ces lois peuvent être résumées ainsi :

Equilibre dans la construction *rythmique* des diverses périodes ;

(1) Il s'agit ici de la *dominante* et de la *sous-dominante vulgaires*, et non *réelles*. On sait en effet qu'en vertu de la symétrie des modes, ces fonctions sont *réellement* inversées dans le mode *mineur* : le *la* serait donc ici *dominante* (ou quinte grave), et le *si sous-dominante* (ou quinte aiguë). Toutefois, comme l'explication de ce phénomène, d'ailleurs connu, ne saurait trouver place dans ce travail, nous avons conservé les dénominations usuelles, en mineur comme en majeur.

Variété dans la distance et le degré des points d'appui *mélodiques*, comme dans la succession des intervalles conjoints et disjoints ;

Unité de l'ensemble, résultant d'une compensation perpétuelle entre la tendance *tonale* de chaque période et la tendance opposée ou complémentaire de celle qui la suit ou la précède.

Avant d'étudier les effets de ces lois dans le contrepoint auquel le « chant donné » doit servir de guide et de modèle, il n'était sans doute pas inutile d'examiner dans ce chant lui-même leur mode d'application et leur fonctionnement.

(*A suivre.*)

AUGUSTE SÉRIEYX.

Moussorgski ou Moszkowsky ?

Je répondrai dans le prochain numéro de la *Revue* à la lettre que le Dr Niemann m'a écrite au sujet de mon article : *Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française*. L'espace me manque aujourd'hui. Et je dois aller d'abord au plus pressé.

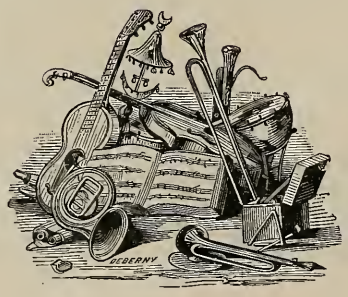
J'ai été tancé assez vertement par Willy (1) pour avoir cru E. de Solenière capable de voir en Debussy un imitateur de Moszkowsky. « Comment M. Zakone n'a-t-il pas compris qu'il s'agissait du Russe cher au musicien de *Pelléas*, le pénétrant Moussorgski ? » Or je lis dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1905, page 165, cette sommaire appréciation :

> Dans le courant de décembre fut joué en entier (à Monte-Carlo) un poème symphonique, *Jeanne d'Arc*, de Moszkowsky, un Polonais né à Berlin, déjà connu par des *Danses espagnoles* pour piano, d'une inspiration exquise. *Jeanne d'Arc* est une œuvre austère et pompeuse, où l'on remarque la subtilité de sonorités étranges qui font déjà pressentir les hardiesses harmoniques de M. Claude Debussy.

C'est peut-être bien là, comme le veut Willy, une « ânerie ». Mais si elle s'étale dans une revue aussi sérieuse et bien rédigée que le *Mercure de France*, pourquoi n'aurait-elle pas figuré avec honneur dans un feuilleton de la *Strasburger Post* ?

CONSTANT ZAKONE.

(1) *Revue musicale* du 1er janvier 1905, p. 25.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

I. — LA MUSIQUE ET LE LANGAGE DU SENTIMENT (*du Cours du lundi*).

Deuxième leçon.

Voici le programme que je compte parcourir et dont les grandes lignes ont été indiquées dans la première leçon.

I. — INTRODUCTION (cours du lundi).

A. — *Introduction philosophique.*

Définition de la musique :

1° *La musique et le sentiment.* La musique est-elle le langage immédiat et adéquat de l'émotion? Discussion de la thèse d'Aristote et des modernes qui l'ont adoptée ;

2° *La musique et l'imagination.* Le langage musical use-t-il d' « images », comme le langage poétique, pour traduire l'émotion?

3° *La musique et la raison.* La pensée musicale. Comment elle est possible et comment elle s'est formée. Essai d'analyse. Réponse aux objections.

La musique considérée objectivement :

1° *Place de la musique parmi les 55 gammes représentant les phénomènes périodiques.*

2° *Théorie physiologique* : *a*) l'école de James ; *b*) Helmholtz.

3° *Lois acoustiques.* Les principes élémentaires de l'harmonie.

4° *Théorie mathématique*. La gamme et ses diverses formes.

5° La musique d'après le témoignage des grands musiciens. — D'après les philosophes allemands.

Systèmes divers sur les origines de l'art musical :

1° *Système de Darwin*. La musique est-elle un développement du chant ou des manifestations vocales par lesquelles, dans les espèces animales inférieures et spécialement chez les oiseaux, le mâle cherche à séduire la femelle ?

2° *Système d'Herbert Spencer*. La musique est-elle le développement du cri et de tous les éléments instinctifs contenus dans le langage verbal?

3° *Système du Dr Bücher*. La musique et le travail social.

4° Essai d'une explication nouvelle : *la musique et la magie : a*) rôle de l'*incantation* dans les sociétés primitives. La musique et les plus vieilles superstitions de l'humanité. Légendes populaires où un rôle merveilleux est attribué à la musique. *b*) Pouvoir attribué à la musique de délivrer l'homme des mauvais esprits, d'attirer les esprits bienfaisants, de guérir les maladies, de conjurer les maléfices, d'évoquer les âmes, d'imposer certains sentiments, de rendre l'homme maître de certains phénomènes extérieurs ou de certains êtres, etc.

B. — *Introduction philologique* (cours du jeudi).

1° Organisation des études d'histoire musicale, en France, au XIXe siècle.

a) Le *Comité des Travaux historiques*, créé par Guizot en 1834; le *Comité des Arts et Monuments* (1837) et son programme d'histoire musicale : instructions de Bottée de Toulmont pour l'étude de la musique religieuse ; d'Ampère et de Vincent pour l'étude des mélodies populaires ; de De Coussemaker pour une histoire générale de la musique (projet de bibliographie par Ch. de Courcelles).

b) Ce qui a été fait pour l'enseignement de la musique, durant le XIXe siècle, dans les enseignements *primaire*, *secondaire*, *supérieur*. — L'histoire de la musique au *Conservatoire*.

c) Progrès du goût public : *transformation des concerts* et introduction de l'esprit historique dans leurs programmes.

d) *Sociétés particulières* ayant eu un programme d'histoire musicale.

e) *Principales publications* relatives à l'histoire de la musique. Recueils d'anciens textes et travaux critiques. Ce qui a été fait pour *la musique grecque*, *le plain-chant*, *l'ancienne musique française*, *la chanson populaire*.

2° Bibliographie critique et méthode.

a) *Dictionnaires*, *encyclopédies*, *répertoires*.

b) *Bibliographie critique* de l'histoire genérale de la musique en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie.

c) *Principes de critique musicale. — Méthodes*, *justification du plan adopté.*

II. — Histoire.

Les faits musicaux, leurs caractères intrinsèques, leur représentation par les monuments figurés, leurs rapports avec la vie sociale et l'histoire générale, seront étudiés dans un cours, qui, conventionnellement, sera divisé en cinq périodes :

a) Les primitifs. — Monuments qui nous font connaître le rôle de la musique dans les plus anciennes civilisations. — Les Orientaux. — La musique chez les Grecs et les Latins, jusqu'à la fin de l'Empire romain.

b) Le moyen âge (musique religieuse et musique profane), jusqu'à la fin de la première école néerlandaise (1450).

c) La Renaissance (jusqu'à la fin du XVIIe siècle).

d) La musique moderne, de Bach et Hændel à la fin du XIXe siècle.

Qu'est-ce que la musique ? Quelles sont ses origines ? Pourquoi l'homme est-il devenu musicien ? Telles sont les questions que je crois devoir traiter comme Introduction à l'histoire générale de l'art musical.

Ainsi que je l'ai annoncé déjà, je me propose de montrer que la musique se différencie spécifiquement des autres arts par une manière de *penser* qui lui est propre et qui est aussi variée que celle du poète, sans pouvoir cependant être traduite avec des mots. Mais avant de chercher à établir cette thèse, je dois me débarrasser de celle qui croit définir l'art musical en disant qu'il est « le langage du sentiment ».

La musique, avons-nous dit, est le langage direct de l'âme. Mais cette formule comprend bien autre chose que l'idée des émotions et de leurs innombrables nuances. En réalité, dans toute composition qui n'est pas un pur exercice d'école, le psychologue peut constater et distinguer trois choses : 1° un état affectif (joie, tristesse, piété, etc...) ; 2° une œuvre d'imagination consistant à chercher les symboles ou les images, qui, par association d'idées, peuvent représenter cet état, en éveiller, chez l'auditeur, le souvenir et le lui imposer ; 3° un acte spécial de la raison, une pensée. J'étudierai ces trois éléments dont l'œuvre musicale est faite, et, après les avoir analysés, j'essaierai de montrer le rôle très

inégal de chacun d'eux. Pour le moment, il s'agit de prouver que le premier n'a pas le caractère et l'importance que, d'habitude, on lui attribue.

Le musicien doit être ému pour faire une belle œuvre d'art, cela n'est pas douteux ; Beethoven affirmait que tous les sentiments, *même la colère*, peuvent être des sources d'inspiration. On le plaisantait sur ce mot ; on disait que sa gouvernante, qui était d'humeur acariâtre, devrait, en ce cas, toucher des droits d'auteur ! Mais, de ce que l'émotion est un point de départ nécessaire, il ne suit pas qu'elle trouve son expression adéquate, en vertu d'une sorte de loi, dans les combinaisons sonores qui constituent une symphonie. Une telle opinion est une chimère ou ne peut résulter que d'un malentendu. Nier, ou restreindre à un minimum le privilège qu'on attribue à l'art musical d'exprimer directement l'émotion, c'est aller contre une croyance qui est généralement répandue chez les amateurs, chez les professionnels eux-mêmes, et qui s'appuie sur de grandes autorités ; mais peu nous importe. On a dit que les livres que tout le monde s'accorde à admirer sont ceux que personne ne lit plus ; peut-être aussi y a-t-il des idées que tout le monde accepte comme justes, parce que très peu de gens les discutent. Si, avant de présenter des considérations qui paraîtront peut-être paradoxales, j'avais besoin de m'appuyer sur une grande autorité, j'invoquerais celle de Beethoven. Beethoven, attentif à « ce que l'*Esprit* lui inspirait et lui disait d'achever » (1), dit un jour à Gœthe que son plus vif désir n'était nullement de produire chez l'auditeur un état d'émotion plus ou moins trouble, mais de *toucher son intelligence* et d'être *compris* par lui. Il résume cet entretien dans une lettre à Bettina d'Arnim, et il ajoute : « L'émotion n'est bonne que pour les femmes (pardonne-moi) ; pour l'homme, il faut que la musique *lui tire du feu de l'esprit* (2). » Ces quelques lignes n'ont pas un poids inférieur à celui de l'opinion que je vais examiner et essayer de réfuter.

Aristote l'a formulée avec le plus de netteté, et le fait que son opinion est celle de l'antiquité tout entière constitue, il faut le reconnaître, une objection très sérieuse. Si nous démontrons, ou si nous croyons avoir démontré qu'il y a là une erreur, nous serons évidemment tenus d'expliquer comment une erreur aussi accréditée a pu se produire.

Voici, en quelques mots, la doctrine d'Aristote. Comme tous les anciens, depuis Pythagore jusqu'à Boèce, il croit que la musique peut

(1) Lettre à Schott, 17 septembre 1824.

(2) Traduction de M. Jean Chantavoine (*Correspondance de Beethoven*, Paris, Calmann-Lévy).

jouer un rôle très efficace dans l'éducation, non pas parce qu'elle est un art d'agrément indispensable, comme nous le croyons aujourd'hui, à la culture d'un « honnête homme », mais parce qu'elle exprime et impose à l'auditeur certains états d'âme, et que, par là, elle peut former l'*habitus* intérieur des jeunes gens, et même les pousser aux actions qui sont la conséquence de cet *habitus*. Les impressions du toucher, du goût, de l'odorat, n'ont rien de commun avec les affections morales, et c'est pour cela qu'elles n'ont pas produit des arts distincts. Il en est tout autrement des impressions de l'oreille. Dans une œuvre musicale, on trouve la *reproduction* d'un état d'âme. « Il y a des mélodies qui expriment la colère, la bravoure, la continence, et, généralement, tous les caractères éthiques. » Ce n'est pas une expression obtenue à l'aide de signes plus ou moins conventionnels (σημεῖα), mais une reproduction réelle et directe (μίμησις) (1) ; et, chose curieuse, un exemple cité par Aristote à l'appui de ses idées est la musique d'Olympos, qui était purement instrumentale.

De telles idées, qu'on retrouve chez les Chinois, sont pour nous un objet d'étonnement. Comment les Grecs ont-ils pu attribuer à la musique une si grande exactitude dans l'expression morale, et, par conséquent, un si grand rôle dans l'éducation pratique ? Avaient-ils une sensibilité plus fine et moins blasée que la nôtre ? Le rythme de leurs mélodies ajoutait-il aux modes employés une vertu que nous ignorons ? Veulent-ils seulement parler d'effets très généraux ? Faut-il ne pas attacher plus d'importance à leurs affirmations qu'à celle des modernes disant que le mode mineur exprime la tristesse et que le mode majeur est plutôt gai ? Ce qui m'inclinerait (outre cette dernière analogie) à ne pas exagérer la valeur de textes pourtant très nets, c'est qu'il s'agit d'éducation. Nous-mêmes, aujourd'hui, quand nous rédigeons des « programmes », quand nous disons que tel exercice pédagogique a une grande influence sur la formation du caractère, que l'étude de tels chefs-d'œuvre classiques est indispensable au développement de la conscience chez les enfants, que la littérature antique a une fonction moralisatrice, qu'elle est une source certaine de consolations dans les épreuves de la vie, etc..., nous disons des choses auxquelles nous croyons sans doute et qui, certainement, ne sont pas inexactes, mais des choses qu'il faut entendre d'une certaine façon, sans esprit géométrique, parce que ce sont des demi-vérités, et qu'il faut y voir un vœu

(1) *Poétique*, I ; *Politique*, VIII, 5 ; Cf. Platon, *Rép.*, III, p. 401 ; *Lois*, *III*, p. 673 ; *Plutarque*, *De mus.*, 26... Cf. Gevaert et Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote* (Gand, 1903), section H, p. 315 et suiv., où sont indiqués tous les textes.

généreux, un idéal entrevu, plus que des faits d'observation... N'oublions pas cependant qu'Aristote ne parle jamais par *à peu près !*

Quoi qu'il en soit, pour faire l'examen critique de cette doctrine, nous sommes obligés de considérer comme non existante la musique grecque, faute de documents. J'ajoute que si nous possédions les œuvres mêmes des musiciens grecs, nous ne serions guère plus avancés. Si nous avions des mélodies nombreuses et intactes, il faudrait savoir comment elles étaient chantées et de quelles évolutions, de quelle mimique on les accompagnait. Si nous avions des instruments authentiques, il faudrait savoir comment on en jouait.

Heureusement pour la discussion, la thèse d'Aristote a été reprise par les modernes. D'abord, les théoriciens du moyen âge reproduisent presque tous avec tranquillité, sans l'ombre d'une préoccupation critique, les anecdotes relatives aux effets merveilleux et traditionnels de la musique, et, par là, semblent affirmer, implicitement, son pouvoir d'expression. (Voir surtout, dans les *Scriptores* de Gerbert, au t. II, p. 392, le témoignage d'Egidius de Zamora, et au t. III, p. 334, celui d'Adam de Fulda). Mais il ne s'agit pas de savoir si la musique peut *produire* des émotions. Nous trouverons plus de prise sur une idée qui est souvent formulée avec intransigeance par plusieurs écrivains allemands (1) et qui est passée en quelque sorte à l'état de lieu commun. « L'organe du cœur, dit R. Wagner, est le son ; le langage artistique et conscient où le cœur s'exprime, c'est la musique. » Ambros dit qu' « autant le musicien est incapable de peindre un objet matériel, autant il excelle à exprimer les états psychiques » (*Seelenzustände*). Schiller, par une erreur évidente, va encore plus loin : il dit que le poète exprime l'intelligence (*Geist*), mais que « Polyhymnie » seule exprime l'*âme*. Les Allemands se servent assez souvent d'un mot (*Nachahmung*) qui est la traduction littérale du mot μίμησις employé par Aristote. Nous pouvons donc sans inconvénients transporter cette opinion dans le domaine de l'art moderne et la soumettre à l'épreuve d'une confrontation avec des œuvres qui nous sont familières.

Je signalerai d'abord comme caractéristique le mélange de hardiesse et d'imprécision que l'on trouve assez souvent dans l'exposé de ces idées qu'on peut rattacher aux théoriciens grecs, ou plutôt dans l'affirmation pure et simple qui, communément, les résume.

L'impossibilité où l'on est de montrer une ressemblance réelle entre un sentiment et un son a donné lieu à une terminologie vague, contra-

(1) Les philosophes de l'Ecole de Hegel, ceux qui représentent ce qu'on appelle l'« inhaltliche Musikästhetik », les adversaires de Hanslick, etc.

dictoire, que les écrivains les meilleurs emploient sans embarras, comme s'ils s'entendaient eux-mêmes, mais qui trahit une lacune manifeste et une grande impuissance à la combler. En français, on dit que la musique *exprime*, *traduit*, *représente* le sentiment, et chacun de ces mots, trop négligemment admis, aurait besoin de longs éclaircissements, car il n'y a rien de plus vague que le mot « expression » en matière d'art. Chez les esthéticiens allemands, c'est bien pis ; et je n'ai pas cru sans intérêt, en les lisant, de noter les termes dont ils se servent pour résoudre — ou pour éluder — la difficulté précise que je signale.

La musique est le *langage* des émotions (Kant), l'*art du sentiment* (Hegel). Tour à tour elle représente (*darstellt*), elle saisit (*erfasst*), elle révèle (*kundthuet*), elle proclame (*verkündet*), elle appelle au dehors, (*hervorruft*), elle exprime (*sie drückt aus*), elle parle de (*redet von...*), elle reflète (*wiederspiegelt*), elle répète en écho (*widerklingt*), elle peint (*abbildet*), elle éclaire (*offenbart*), elle raconte (*erzählt*), elle rend (*wiedergiebt*), elle désigne (*zeichnet*) la vie sentimentale. Helmholtz lui-même, nous le verrons plus loin, n'est pas plus clair. Il y a là un certain pathos.

Dans le sujet qui nous occupe, la musique de théâtre doit être laissée de côté. Les opéras semblent offrir un répertoire extrêmement riche à celui qui veut étudier l'expression des états affectifs, puisqu'ils ont à traduire les sentiments les plus vifs et les plus variés ; mais comme le langage des sons y est toujours uni au langage des mots, il faut prendre garde, dans l'interprétation de la mélodie et de l'orchestre, de céder à l'influence de ce qui est purement verbal, de voir la musique à travers le livret et de prendre des idées littéraires pour des idées musicales. Voici un exemple de ces confusions. J'ai dit qu'il n'y a pas d'ironie en musique. Plusieurs personnes, dont deux compositeurs dont j'estime très haut le talent et l'autorité (1), m'ont fait l'honneur de m'écrire en m'objectant l'accompagnement de la sérénade de *Don Juan*, certaines pages du rôle de Méphistophélès dans *Faust*, etc... Bien que l'objection soit faite par des musiciens professionnels, je ne crois pas pouvoir l'admettre. L'accompagnement de la sérénade de *Don Juan*, considéré en lui-même, comprend au début : 1° un dessin qui est l'analyse de l'accord parfait de ré ♮ majeur ; 2° la reproduction de ce dessin à la sous-dominante ; 3° un troisième dessin qui analyse l'accord de septième de dominante et l'accord parfait de tonique sur lequel il fait sa résolution. Rien n'est plus normal, je dirai même plus franc. Aucune malice en tout cela ! Que reste-t-il qui puisse éveiller l'idée d' « ironie » ? Le *piqué*

(1) M. Alfred Bruneau, M. Arthur Coquard.

des notes ?... Mais, pour l'interpréter ainsi, il faut faire intervenir l'idée du caractère de *Don Juan*, imaginer entre l'air et l'accompagnement une opposition de sens, etc... Et c'est là une vue de critique littéraire.

Dégageons-nous donc de toute influence étrangère, pour rechercher si l'art musical peut réellement traduire l'émotion, et dans quelle mesure il la traduit.

On est allé jusqu'à dire qu'à chaque sentiment correspond un son (vocal) qui lui est propre, et que la musique fait sien. Il y aurait donc, si cette opinion est vraie, une sorte de *trompe-l'œil* pour la représentation du sentiment, comme il y en a un pour la représentation des objets matériels, et ce trompe-l'œil serait la musique ? Le musicien aurait, en son genre, et grâce aux moyens qui lui sont propres, une exactitude et une précision analogues à celles du photographe ? Cette conception n'est pas artistique. Elle supprime tout ce qui, dans l'art de combiner les sons et les mélodies, est inventé, original, intéressant ; elle rend même l'art inutile. Peut-être même le rend-elle déplaisant. Je remarque qu'au théâtre, les chanteurs qui s'efforcent de jouer leurs rôles en rapprochant l'opéra le plus possible du drame ou de la comédie, et qui emploient tous les procédés pouvant donner l'illusion de l'émotion vraie (attaque de la note en-dessous, ports de voix, mépris de la mesure, substitution du cri à la note musicale, hoquet, respiration haletante, etc.), donnent une impression désagréable, pénible, antimusicale. Ces procédés les rapprochent pourtant de l'émotion réelle ; le *bel canto*, le « style » les en éloigne. Je remarque en outre que la plupart des genres directement imitatifs (le mime, l'atellane, la farce, etc...) n'ont pu devenir des œuvres d'art qu'en se transformant.

Si la musique se bornait à traduire, avec l'exactitude qu'on lui prête, les sentiments vrais, tels qu'ils sont, elle ne produirait nullement cette action profonde et troublante qui est la sienne. Nous reconnaîtrions simplement, dans son langage, des choses qui nous sont familières et qui ne nous apprendraient rien de nouveau. Ainsi deviendrait impossible à expliquer l'état d'esprit spécial que nous lui devons et qui est l'*admiration*, au sens classique du mot. Comparez l'attitude du public dans un musée de peinture, et celle du public dans une salle de concert où on exécute une symphonie de Beethoven. Devant des tableaux, des portraits, des paysages, des scènes tirées de la vie bourgeoise ou populaire, le public est parfaitement à son aise : il se trouve chez lui, il saisit sans effort l'effet que l'artiste a voulu produire ; il discute avec une compétence très suffisante la ressemblance des images, la vérité des physionomies, des costumes et des gestes, l'exactitude du dessin et de la couleur. Comment se comporte-t-il en entendant une grande

symphonie ou un quatuor? Son attitude devrait être la même, si la doctrine que je discute est juste, puisque, par hypothèse, la musique exprime, répète, reproduit « en écho », traduit au dehors, etc., des sentiments que nous avons déjà éprouvés. Or, il n'en est pas ainsi.

Le public ne perçoit que d'une façon vague et très confuse le rapport de ce qu'il entend avec ce qu'il ressent habituellement; il est touché, remué, intéressé, mais il est loin de se reconnaître dans ce qu'on lui dit : il cherche à établir un lien d'analogie entre la mélodie ou les timbres de l'orchestre et ses états psychiques antérieurs, mais il n'y arrive qu'imparfaitement et par intermittence; encore y arrive-t-il par un acte de sa fantaisie propre et variable, non en vertu d'une loi de perception. Il flotte dans un monde indécis de sensations, de souvenirs, de tendances sympathiques, d'associations d'idées, où la curiosité de l'intelligence désireuse de se rendre compte joue un bien plus grand rôle que la mémoire. Il se sent en présence d'une énigme à déchiffrer. En un mot il est *étonné*. Cela vient de ce que la musique lui apporte quelque chose de nouveau, qui dépasse et déroute son expérience. Et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement. Le compositeur lui-même est souvent étonné de ce qu'il vient d'écrire. Il lui arrive de prendre, comme point de départ de son travail, l'idée d'un effet esthétique *possible*, et de n'apercevoir qu'après coup le rapport exact de la formule trouvée avec tel sentiment. J'aurai occasion de le montrer par quelques fragments des lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck.

Un critique est allé jusqu'à dire que « les lois du sentiment sont aussi celles de la musique » (1). Personne n'en sait rien, attendu que les *lois* du sentiment sont très imparfaitement et très incomplètement connues. Quel rapport d'analogie y a-t-il entre l'émotion et les coupes d'une composition classique? la carrure des phrases? la symétrie des périodes? le choix des divertissements formant transition entre les idées principales? Quelle analogie entre l'émotion et le développement d'un thème? la simple reproduction, à la quinte supérieure, d'un sujet? l'imitation, le renversement, ou la reprise à rebours d'une partie? Comment expliquer, par le sentiment seul, qu'une des lois les plus générales de l'écriture musicale soit la marche simultanée de plusieurs parties par mouvement contraire? Quelle loi de la sensibilité se trouve appliquée dans la construction d'une fugue ou d'un canon? dans l'emploi de la gamme? dans celui de la mesure et des notes de durée précise?

Toute œuvre musicale est une *construction;* et toute construction suppose une méthode, un plan, une logique. Or, le sentiment pur, s'il

1) Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst* (1837), I, p. 88.

est considéré en dehors de la pensée, répugne, par nature, à tout cela, puisqu'il est étranger à la logique. C'est, par rapport à la méthode et à l'idée de plan, un élément d'incohérence et un dissolvant. Dire, comme l'a fait Hand, que la musique trouve là son modèle (*Vorbild*), c'est dire un non-sens musical.

La musique n'est pas un miroir où se reflète un sentiment banal ; elle est l'acte d'un esprit spécial, intervenant avec un pouvoir inattendu, étrange, presque miraculeux, pour *créer* une manière de sentir qui, sans elle, n'existerait pas. C'est ce qui fait qu'il y a tant de gens qui se déclarent « profanes » en matière musicale, alors que si peu de gens se récusent pour juger la valeur d'un portrait peint à l'huile, ou pour apprécier le talent d'un mime. C'est ce qui fait aussi que certaines personnes, nullement dépourvues de sensibilité, sont absolument fermées à la musique; car il y a des hommes et des femmes, il faut bien le reconnaître, pour qui l'exécution d'une sonate ou d'une fugue, celle même des œuvres les plus faciles, n'est qu'un bruit plus ou moins intense, accompagné d'un mouvement des doigts plus ou moins rapide.

Si la musique ne faisait qu' « *imiter* le sentiment », il suffirait d'être doué de sensibilité et de faire quelques études techniques pour devenir non seulement un auditeur compétent, mais un excellent compositeur.

Or, tout le monde a connu des amateurs qui ne pouvaient arriver ni à écrire une page passable, ni même à être des exécutants corrects, et qui cependant poussaient la sensibilité jusqu'à ne pouvoir entendre une phrase de Mozart sans verser des pleurs d'attendrissement. Il y a, dans l'histoire, un exemple typique de ce cas : c'est celui de J.-J. Rousseau. Rousseau était l'homme sensible par excellence. Sur ses contemporains et sur ses disciples il a exercé, par le sentiment, une influence que je n'ai pas à rappeler. Il semble que les larmes qu'il a versées, sous le coup de l'émotion produite en lui par certains spectacles ou certaines idées, aient ruisselé sur la fin du XVIIIe siècle et sur tout le XIXe pour y créer un de ces « grands courants » dont parle M. Brandès ! Il a aimé la musique avec obstination, il a voulu composer. Il n'a jamais pu être un vrai musicien. Il était prisonnier de sa sensibilité. Il lui était impossible de s'en dégager et de la dominer. Sa grande erreur fut de croire qu'il était musicien parce qu'il avait l'émotion de la musique, de même qu'il se crut vertueux parce qu'il avait l'émotion de la vertu. — Berlioz était bien plus sensible que Bach et que Hændel ; il n'est cependant pas leur égal comme compositeur.

Enfin, si la musique se bornait à traduire les états affectifs, on ne voit pas ce qui la distinguerait des autres arts, et surtout de la poésie.

En rapportant tout au sentiment, accumulez, pour le plus grand éloge de la musique, les propriétés et les fonctions les plus expressives, les plus délicates, les plus énergiques, les plus étendues au point de vue social; rappelez que la musique est maîtresse de notre sensibilité et de toute notre vie intérieure ; qu'elle n'est pas seulement une créatrice, mais une interprète fidèle d'états psychiques, pouvant exercer une influence dangereuse ou très bienfaisante sur les mœurs : il n'est pas un seul de ces titres d'honneur que le poète n'ait le droit de revendiquer. En quoi le compositeur sera-t-il distinct du littérateur? Bien plus, les arts plastiques eux-mêmes pourront se reconnaître dans le portrait ainsi tracé du musicien. Le sculpteur avec le marbre, le peintre avec les couleurs, nous révèlent très bien le sentiment. Un portrait de Van Eyck ou de Titien, une *Niobé* antique, comme une *Nuit* de Musset, paraissent être, pour l'expression du sentiment, aussi bien que pour la beauté, des limites. Nous n'aboutirons donc nullement, par cette voie, à isoler l'objet de nos études.

Tels sont les premiers arguments que tirent le bon sens et l'observation d'une analyse très sommaire des éléments essentiels de l'œuvre musicale. Il en est d'autres, plus décisifs, que fournit l'analyse du sentiment lui-même.

Selon une remarque de Darwin, qui a étudié la question avec une admirable impartialité, les sentiments exprimables en musique d'une façon nette et reconnaissable sont en réalité très peu nombreux. Ils se ramènent tous à quelques types assez indistincts. Un célèbre critique viennois, Hanslick, a donné, comme explication de ce fait, que le sentiment est toujours lié à un concept, et que la musique, ne pouvant pas exprimer le concept, est par conséquent incapable d'exprimer le sentiment. Cette raison n'est pas la bonne, car il y a des états affectifs purs, indépendants, autonomes (1). C'est ailleurs qu'il faut chercher de vrais arguments de principe.

Il y a quatre domaines où l'on peut étudier l'émotion et qui constituent une série allant du très compliqué au très simple. Le premier, c'est celui où travaillent le poète épique, l'historien, le romancier (romans d'aventures), appliqués à étudier les *effets* (crimes, guerres, actions héroïques, etc.) de l'émotion. La matière est presque infinie. — Elle se restreint un peu, si de l'étude des actes on passe à celle des manifestations instinctives. Cependant, le dessinateur, le caricaturiste, le peintre qui veulent étudier et « reproduire » les perturbations provoquées

(1) V. Ribot, *Psychologie des émotions*, p. 7.

dans l'habitus *extérieur* du sujet par l'émotion, se trouvent en présence d'une grande variété de formes : ils n'ont qu'à se transporter, avec un appareil de photographie instantanée, dans une maison d'aliénés, dans des hospices et des asiles spéciaux, pour glaner sur l'expression faciale des sentiments, des documents variés, précis, très nombreux. — Si, de l'habitus extérieur, on passe à l'observation des phénomènes *organiques* et profonds produits par l'émotion, tout se simplifie (relativement) ; on constate que les effets du sentiment se traduisent surtout par des variations *quantitatives* dans chacune des fonctions normales : le cœur bat plus ou moins vite, les vaisseaux se resserrent ou se relâchent, les sécrétions s'exagèrent ou se tarissent. A l'aide d'appareils ingénieux (appareils enregistreurs de Marey, de François Franck, de Potain, de Hallion-Comte), on peut préciser chacune des variations du pouls, du cœur, de la respiration, et tous les troubles circulatoires : on mesure la pression artérielle, qui, lorsqu'elle augmente, est liée à un surcroît d'apport sanguin et d'activité dans le cerveau, et qui, lorsqu'elle s'abaisse, est liée à des phénomènes contraires (1). — Si enfin, des troubles organiques, on passe à l'observation *psychologique*, on se trouve en présence de phénomènes beaucoup plus simples encore : ce sont des faits de conscience qu'aucun appareil ne peut mesurer et qu'on ne peut connaître que par la conscience elle-même. — En tout cela, où peut prendre place la musique ?

Que trouve-t-elle à « imiter » ?

Simplement ceci :

L'accélération, le ralentissement ou l'équilibre, l'état moyen d'activité que l'émotion produit en nous. Notre force vitale et morale est assimilée, par les physiologistes, à une sorte de capital intérieur qui est en état de rénovation perpétuelle et qui, sous l'influence du sentiment, subit des pertes ou fait des recettes. Un état affectif, quel qu'il soit (qu'il s'agisse d'une névralgie ou de la douleur qu'exprime Michel-Ange dans ses *Sonnets*), se ramène à une exaltation ou à une dépression de l'énergie. C'est surtout cela que la musique peut « rendre », par l'intensité des sons, et surtout par le choix des mouvements ; et les seuls caractères vraiment expressifs ou « imitatifs » — au sens réaliste du mot — d'une symphonie, sont peut-être ceux qu'indiquent les divisions mêmes de l'œuvre : *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, *Vivace* (2)..... Il

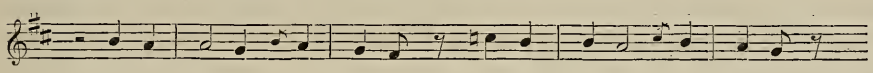
(1) Ch.-A. François-Franck, *Cours du Collège de France* (Paris, Doin, 1904), p. 46-58.

(2) Beethoven, je le sais, trouvait absurdes ces dénominations ; mais il voulait les remplacer par des indications de métronome (*Lettre au Conseiller v. Mossel*, 1817).

semble bien que les musiciens classiques de l'ancien régime aient ainsi compris leur art. Aujourd'hui, les compositeurs aiment à multiplier les indications de nuances; ils en accumulent quelquefois quatre ou cinq sur une même mesure et ils enrichissent chaque jour leur vocabulaire de nouveaux termes pour désigner le sentiment qu'ils ont voulu traduire. C'est là un signe caractéristique des œuvres modernes ; et je crois que cette tendance, si elle s'accentuait, finirait par entraîner la musique dans un domaine qui n'est plus le sien et par l'y dissoudre. Autrefois, rien de semblable. Dans les manuscrits de J.-S. Bach, on ne trouve d'autres indications que celle du « temps ». Les maîtres de jadis semblent s'en être tenus à la vieille définition : *musica est ars bene modulandi.*

Et c'est peut-être ce qu'il y a de plus raisonnable et de plus *musical.* Quitter ce point de vue très général pour chercher des précisions, c'est tomber dans un système de critique où les considérations purement littéraires viennent jouer un rôle inadmissible.

On connaît la prière de Guillaume Tell, quand il embrasse son fils pour la « dernière fois » ; on connait aussi la belle phrase que chante Escamillo à Carmen avant d'entrer dans le cirque :



etc.

Ce sont deux groupes de formules qui, au point de vue purement musical, offrent certaines analogies, mais où le sentiment n'est pas de même *qualité* : si on les entendait toutes les deux sans les paroles, sans tenir compte des personnages, de la situation, du sujet de la pièce, serait-on en état, comme le veut la doctrine aristotélicienne, de distinguer l'amour d'un père pour son fils, et l'amour d'un toréador pour une cigarière ?

Au début du 2e acte de *Lohengrin*, R. Wagner nous montre deux criminels, Ortrude et Frédéric, dont l'ambition vient d'être démasquée, et qui sont comme abîmés dans la honte et le désespoir. Au point de vue mélodique et instrumental, la formule employée par le compositeur a plusieurs analogies avec celle dont s'est servi Berlioz pour exprimer l'ennui de Faust dans son cabinet de travail. Et pourtant, quelle différence de qualité entre les deux sentiments !

Voici la charmante ouverture de la *Flûte enchantée.* Quel sentiment devons-nous reconnaître dans la fugue qu'elle contient ? l'irritation de marchands qui se disputent ? un bavardage de commères parlant toutes à la fois ? une libre expansion de joie dans un jeu d'adresse ?

J'indiquerai en terminant des opinions un peu différentes de celles que je viens d'examiner, et qui vont nous servir de transition pour la seconde partie de cette étude.

Quelques esthéticiens ont pris un biais et attribué à la musique le pouvoir d'exprimer, non pas l'émotion réelle, mais ses « analogues » (Riemann, Wundt); ils ont dit qu'elle traduisait des sentiments fictifs, *Scheingefühle* (Ed. de Hartmann), des sentiments d'imitation, *Nachahmungsgefühle* (Karl Groos). D'après cette dernière doctrine, la musique ne nous donnerait pas la réalité, mais la contrefaçon du sentiment; une sorte de vie psychique en simili...

Pour préciser la différence qui sépare les sentiments fictifs ou d'apparence (*Scheingefühle*) et les sentiments réels, on nous propose l'exemple suivant. Vous lisez un roman qui provoque en vous certaines émotions. Ces émotions sont, en quelque sorte, abstraites ; elles n'ont ni la profondeur, ni la durée, ni l'intensité de celles qu'on éprouverait, dans la vie réelle, devant les objets correspondants. Ce sont des *Scheingefühle* (Hegel, de Hartmann) ; ils constituent le domaine de la musique.

Malgré l'autorité de M. Hartmann, qui a développé cette thèse, je ne crois pas qu'elle soit plus acceptable que l'autre et qu'elle échappe aux mêmes objections. Entre les deux catégories d'émotion, il n'y a qu'une différence de degré ; qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la difficulté reste la même.

Les considérations qui précèdent semblent avoir frappé certains critiques, mais les ont conduits à une conclusion qui n'est nullement la nôtre. C'est, j'imagine, en désespoir de cause, et par une conséquence du point de vue trop étroit où ils s'étaient placés, qu'obligés de conclure, après une série d'éliminations nécessaires, les uns ont dit : « la musique est un systèmes d'*arabesques* » (Hanslick) ; les autres : « elle est un *jeu* », ou, plus radicalement encore : « elle est la *succession pure* » (Siebeck). Etrange idée ! une « succession pure » peut-elle être autre chose qu'une abstraction vide de sens et d'intérêt ?

Il y a un autre aspect de l'art musical qu'il faut mettre en lumière. Il y a un autre principe qui permet de retrouver la vie de la musique, sa grande puissance d'expression et d'émotion. La musique n'est pas, ne peut pas être, le langage adéquat du sentiment ; mais elle traduit le sentiment par une voie infiniment plus belle, plus riche en ressources et plus intéressante que celle de *l'imitation* directe ; c'est ce que j'essaierai de montrer dans la prochaine leçon.

JULES COMBARIEU.

Concerts et Théâtres.

Concerts Chevillard. — *18 décembre.* — Après la gracieuse ouverture de la *Fiancée de Messine*, de Schumann, l'énergique *Wallenstein* de V. d'Indy a relevé les attentions somnolentes. Que d'animation, de couleur et d'esprit dans ce *Camp de Wallenstein* ! L'épisode sentimental de *Thécla* joue le rôle d'andante, entre ce brillant premier mouvement et le sombre finale, la *Mort de Wallenstein*. Exécution merveilleuse, par la précision et la finesse. de cette musique éclatante de jeunesse et de santé. Le *Concerto* en *ré* mineur de Hændel, pour instruments à cordes, est aussi remarquablement interprété. Mme Bressler Gianoli chante honnêtement un air de *Paride ed Elena*, de Gluck, et deux mélodies de Saint-Saëns. — C. Z.

25 décembre. — Le programme de M. C. Chevillard nous permit d'applaudir la *Symphonie* en *sol mineur* (le premier mouvement me semble avoir été pris avec une lenteur contraire à l'esprit de ce morceau), l'*Adagio* et *Fugue* (pour le Quatuor à cordes), les ouvertures de *Don Juan*, des *Noces de Figaro* et de la *Flûte enchantée*, excellemment exécutés par l'orchestre ; le *Concerto* en *mi bémol* à deux pianos, où MM. Louis Diémer et Lazare Lévy montrèrent leur habituelle et impeccable correction ; les airs de *Dona Anna* et de la *Comtesse* des *Noces de Figaro*, adorablement chantés par Mlle Jeanne Raunay, une de nos rares cantatrices dont le talent soit assez expressif pour pouvoir aborder avec succès l'interprétation du *lied* ; et enfin le *Larghetto*, extrait du Quintette pour clarinette et instruments à cordes. Le clarinettiste M. Lefebvre fut longuement acclamé, et c'était justice. Impossible de jouer cette page délicieuse avec un son et dans un style plus exquis. — Maurice Fourrier.

1er janvier. — Concert Beethoven.

8 janvier. — *Mort et Transfiguration* (*Tod und Verklærung*), de Richard Strauss, est probablement son chef-d'œuvre. Le sujet, qui est le mythe de la délivrance de l'âme après la mort, donne un plan beaucoup plus simple que celui de *Till l'Espiègle* ou de *Zarathustra* ; et la virtuosité qui dépare un peu la *Vie du Héros* ne se rencontre pas ici. Dès le début, on devine une œuvre sérieuse et sincère, à ce rythme étouffé, haletant, comme la respiration d'un malade, que suit un chant de clarinette, si simple en sa tristesse. Après une lutte où s'acharne le sombre motif de la Mort, le calme revient, un thème très doux évoque les souvenirs d'enfance, puis s'affirme, devient fier comme un héros qui marche à la conquête de la vie. Mais la Mort interrompt ce rêve, d'un coup de gong sinistre que suit une courte déploration funèbre. Et alors s'élève, en une ascension paisible et sûre, un admirable motif d'apothéose, que l'on croit voir planer dans la lumière blonde. Telle est l'œuvre ; on sent que l'auteur y a mis toute sa foi, et nul ne peut n'en être pas ému. La mélodie a une intensité d'expression digne

de Berlioz, et l'harmonie une rondeur que Berlioz n'a jamais connue ; l'orchestre, plein et nourri, n'est pas coloré à l'excès ; tout est sobre et bien mesuré, tout respire le sérieux, la conviction, la force. Cette œuvre est vraiment grande.

L'orchestre de M. Chevillard l'a assez bien interprétée. Dans la *Symphonie Pastorale*, qui commençait le concert, quelques détails m'ont déplu : pourquoi donner tant de vigueur aux trilles de violon qui, dans l'*andante*, viennent se poser au-dessus du chant ? Pourquoi écraser ainsi ces petites touches de couleur ? L'*Etude symphonique* de M. Fl. Schmitt est un envoi de Rome, et ne vaut pas mieux que d'autres envois de Rome : de très petits fragments de mélodie, accommodés à la sauce moderne : trompettes, harpes et quintes augmentées. M. Harold Bauer joue avec une délicatesse parfois exagérée le *Concerto* en *la* de Schumann. — L. L.

Concerts Colonne. — *18 décembre.* — 1re audition de deux pièces de M. Ph. Gaubert, qui a mis en musique le *Poème de mai*, d'Armand Silvestre, et *Contemplation*, de Victor Hugo. Les douze vers insignifiants du *Poème de mai*, parmi lesquels je cueille cette ligne d'une prose substantielle : « Nous mettrons, si tu veux, en commun notre joie », ont beaucoup gagné à passer par le gosier de Mlle Lindsay, en vertu de ce principe que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. La musique de M. Gaubert est remarquable par la tendresse et la chaleur ; le style est un peu trop théâtral, et l'originalité de l'auteur ne se dégage pas assez de l'influence de Massenet. Ces deux charmantes mélodies ont été fort bien accueillies. — M. Pugno, entraîné et excité par le beau *Concerto* de Schumann, qu'il a joué comme un dieu, a semblé se surpasser lui-même dans les *Variations symphoniques* de Franck ; l'orchestre, de son côté, rivalisait d'ardeur, si bien que le piano et les instruments, se prêtant un mutuel concours, ont atteint ce point de perfection si difficilement accessible dans l'art. Malgré la longueur du programme, le public a bissé le Prélude de *Messidor* de M. A. Bruneau, aux magnifiques harmonies. La scène des Sauvages extraite du ballet héroïque de Rameau *les Indes galantes* m'a semblé inférieure à beaucoup d'autres compositions du grand musicien. Il y a dans ce fragment de la sécheresse, de la froideur, des répétitions plutôt que du développement, abus de la trompette dont la partie fut d'ailleurs excellemment tenue par M. Alex. Petit ; je n'y retrouve pas cette ingéniosité et cette variété de rythmes qui nous charment ailleurs dans Rameau. La 8e *Symphonie* de Beethoven et la *Fête chez Capulet* de Berlioz ont été rendues avec toutes les qualités d'exécution désirables. — A. L.

8 janvier. — M. Arthur Nikisch anime la musique avec une perfection telle qu'on pourrait, sans entendre l'orchestre, dire à quel endroit de la partition on se trouve. Sa main gauche plane, papillonne et semble pétrir la mélodie, puis tout à coup elle tombe en zig-zag, comme la foudre, sur les premiers violons, qu'elle électrise. Il est impossible à l'orchestre de résister à une fougue aussi entraînante. Il part avec elle et sort aussi quelquefois avec elle, je crois, de l'interprétation voulue par l'auteur.

Il en résulte une exécution colorée, vibrante, inégale, mais toujours saisissante. Nos chefs d'orchestre sont moins fantaisistes, mais ils rendent mieux l'esprit que les auteurs ont enfermé dans leurs ouvrages.

L'exécution de l'*Ouverture d'Egmont* ne s'est pas trop éloignée de la manière que nous avons l'habitude d'entendre. C est surtout dans la 2e *Symphonie* de

Brahms que la fantaisie de M. Nikisch s'est donné carrière. Par ses oppositions et ses rythmes savamment nuancés, il a mis en relief toute la finesse de l'*allegro* et du *scherzo* qui rappellent un peu la manière de Mendelssohn. J'ai moins goûté l'*adagio*, où se développe une sorte de rêverie monotone et sans caractère.

Pourquoi M. Richard Strauss a-t-il intitulé son poème symphonique *Don Juan* ? L'audition ne m'en a pas révélé le motif.

Au début, il semble que le démon de Berlioz voltige au milieu de l'orchestre ; les timbres, le rythme, les motifs, tout m'a paru cherché, travaillé, volontairement bizarre et fait pour étonner le paisible musicien bourgeois. L'auteur lui fait ensuite l'aumône d'un agréable motif de hautbois, qui rappelle la *Tristesse de Roméo ;* puis la sarabande recommence. Mais cette sarabande est pleine de vie, de sonorités puissantes et imprévues. A l'entendre, on est d'abord abasourdi puis subjugué par tant d'audace et de force juvénile.

En somme, ce poème symphonique est une œuvre très intéressante, admirablement mise en valeur par les qualités et les défauts de M. Arthur Nikisch. C. Z.

Concerts du Conservatoire. — *8 janvier.* — Le *Concerto de piano* (op. 30) de M. Rimsky-Korsakow, dont la Société des Concerts a donné aujourd'hui la première audition en France, devrait depuis longtemps être connu, et même populaire : pas une longueur, toujours de fort jolie musique, chatoyante et sobre à la fois, structure claire et solide, développements ingénieux et séduisants, orchestration admirable — ceci, quand on parle de M. Rimsky-Korsakow, devient presque un pléonasme.

La partie de piano n'y a pas pour but cette vaine exhibition de virtuosité que public et solistes recherchent le plus souvent dans les concertos, mais fait corps avec l'ensemble. A cet égard, l'œuvre peut être rapprochée des *Djinns* et des *Variations symphoniques* de Franck ou de la *Symphonie cévenole* de M. d'Indy.

Nul n'était mieux qualifié que M. Ricardo Viñès pour la présenter ici. Outre qu'il se classe au tout premier rang par sa très parfaite technique, son jeu précis, coloré, expressif, et surtout par une rare intelligence musicale grâce à laquelle il sait interpréter toute œuvre dans le style qu'il faut, le jeune artiste s'est toujours signalé — seul ou à peu près entre tous les virtuoses — en mettant son magnifique talent au service des œuvres nouvelles. C'est, je crois bien, la première fois que M. Viñès se faisait entendre à un des grands concerts du dimanche : il ne pouvait le faire en de meilleures circonstances qu'au milieu de cet incomparable orchestre, ni d'ailleurs avec un plus complet succès.

Parler de la *Jeanne d'Arc* de M. Lenepveu n'est guère facile : en adoptant le mode ironique, on encourrait le reproche d'irrévérence, de parti pris ; et, à être sérieux, on semblerait partir en guerre contre de vieux moulins à vent, vermoulus et qui, si j'ose dire, ne battent même plus d'une aile. Le programme nous apprend que l'œuvre « fut exécutée à Rouen le jour anniversaire du supplice de Jeanne d'Arc ». Les récents événements que l'on sait auraient-ils motivé l exécution d'aujourd'hui ?

J'énumère hâtivement les autres numéros : *Symphonie en mi bémol* de Schumann (les deux premiers mouvements joués, m'a-t-il semblé, avec quelque lourdeur) ; le *Rouet d'Omphale* de M. Saint-Saëns, très bien exécuté ; le *Gloria Patri* de Palestrina, presque trop joliment chanté, et l'*Ave verum* de Mozart, une page admirable, admirablement rendue, enfin l'Ouverture d'*Egmont*. — M.-D. C.

Premier Concert de M. Risler. — *5 janvier.* — Trois œuvres en formaient le programme : la considérable *Sonate* de M. Paul Dukas ; la *Sonate* op. 106 de Beethoven, que M. Risler a jouée avec intelligence et avec puissance, mais avec parfois quelque rudesse dans les attaques et de fort violents contrastes ; et enfin, la *Sonate* de Franz Liszt, dont il a donné une interprétation quelque peu déconcertante, pas toujours bien exacte, m'a-t-il semblé, et que je n'ai pas aimée le moins du monde. — M.-D. C.

Le Concert de M. J.-J. Nin. — Dans le précédent numéro j'avais dû, pour des raisons uniquement matérielles, ne parler que trop brièvement de cette séance. La place m'avait manqué pour insister comme il le fallait sur l'intérêt tout particulier de l'entreprise de M. Nin, et sur la belle audace dont celui-ci a fait preuve en choisissant, pour matière du premier concert qu'il donnait à Paris, des œuvres certes très attachantes au point de vue musical, mais qu'on aurait pu croire ingrates pour le public. L'expérience a prouvé que M. Nin avait eu raison, et un vif succès a récompensé sa tentative. Il faut dire aussi qu'il a su donner, des diverses pièces qu'il nous fit entendre, une interprétation toujours intelligente et juste, toujours vivante et expressive surtout. Telles des œuvres exécutées par lui ont été de véritables révélations : par exemple, le *Tiento* (Prélude) d'Antonio de Cabezon, une des plus anciennes compositions de clavier que l'on connaisse (1), une intéressante fugue de Frescobaldi, et une des superbes *Sonates bibliques* de Johann Kuhnau.

Je ne saurais passer sous silence une grave question que soulèvent de telles auditions de musique ancienne : peut-on et doit-on exécuter au piano — comme l'a fait M. Nin — des œuvres écrites pour virginale, pour clavecin et pour clavicorde ? Pour ma part, j'incline assez en principe vers l'affirmative : c'est là un goût personnel. Mais, d'autre part, je reconnais sans peine que théoriquement le contraire seul est vrai. Et d'ailleurs, je fais exception en ce qui concerne les pièces, très ornementées, de certains clavecinistes (et non des moindres) qui, si on les joue comme elles sont écrites, deviennent fort laides au piano. Or, on doit jouer toute œuvre telle qu'elle est écrite, et non autrement. On objecte que les ornements ont été inventés pour suppléer à la sécheresse des sons du clavecin, ce qui est partiellement vrai. Mais il y a des ornements qui ont une raison d'être musicale — n'en trouvons-nous pas même dans la musique de piano actuelle ? — et il est extrêmement délicat de faire un choix. Et d'ailleurs, les exigences de la technique instrumentale ont toujours contribué à former le style musical. Qui oserait modifier les parties de trompette ou de cor d'une symphonie de Mozart ou de Beethoven, sous prétexte qu'elles furent écrites pour des instruments très imparfaits quant à l'étendue ? Dépouillée du fragile et minutieux appareil de son ornementation, telle gracieuse pièce de clavecin perdra forcément quelque chose de son caractère, tout comme une belle du temps jadis à qui on aurait retiré ses mouches, sa poudre et ses paniers.

Mais je ne veux pas discuter ici l'opportunité théorique de telles transcriptions pour piano d'œuvres de clavecin. Si l'on devait ne jamais exécuter sur un piano les compositions de Couperin, de Rameau et de tant d'autres, nous aurions trop rarement l'occasion de les entendre. Et, en fin de compte, M. Nin avait convié son

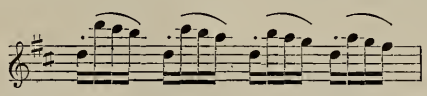
(1) Les œuvres de Cabezon ont été publiées, grâce à M. Pedrell, l'éminent musicographe et compositeur espagnol.

auditoire à un concert de piano. Ce concert fut très beau et plein d'intérêt. C'est là le principal. — M.-D. Calvocoressi.

Conservatoire. — *22 décembre. — Audition des envois de Rome de M. d'Ollone, grand prix de 1897.* — Ce sont d'abord quatre mélodies, où le chant s'accompagne d'amples développements d'orchestre. Pourquoi ? Je n'en sais rien ; car il y avait en chacune d'elles de quoi écrire deux pages agréables pour le piano. Suivent les fragments de la *Terre promise*, drame lyrique dont le sujet m'a paru étrange, les paroles malheureuses et la musique dépourvue de couleur et de caractère. Une interprétation de premier ordre (Mlle Demougeot, MM. Engel, Beyle et Daraux) ne parvient pas à animer cette froide musique, écrite, à ce qu'il semble, par devoir, et non par plaisir. — L. L.

Société Nationale. — *7 janvier.* — La *Sonate* pour piano et alto de M. Labey commence bien, par une introduction lente, d'accent sincère ; puis cela se complique, et, peut-être, se dessèche ; mais il faut entendre plus d'une fois une telle œuvre pour la juger. Les deux pièces pour deux pianos de P. Ladmirault ont des sonorités charmantes qui, en se répétant, finissent par devenir monotones. Des trois *Mélodies* de Ropartz, les deux premières ont été chantées trop lentement, à ce qu'il me semble ; la dernière (*Lever d'Aube*) est gracieuse. L'*Impromptu* pour harpe, de G. Fauré, est bien construit, agréable à entendre ; mais, comme il arrive toujours, ce déluge de notes fatigue bientôt. Trois pièces de piano fort jolies, de G. Fauré, et l'admirable *Quintette* de Franck (Mlle Boutet de Monvel, MM. Parent, Loiseau, Vieux, Fournier), complétaient cet intéressant programme. — C. Z.

Schola Cantorum. — *23 décembre.* — Les trois dernières parties de l'*Oratorio de Noël* sont moins connues que les trois premières ; elles offrent cependant des beautés égales, comme ce délicieux air avec écho de la quatrième partie (emprunté par Bach à sa Cantate d'*Hercule*), ou ces duos de la basse et du soprano en prières, ou ces chœurs éclatants de joie. Mais que penser d'un compositeur qui confie à la trompette des traits de violon comme celui-ci :



Faut-il reconnaître là toute l'audace du génie, ou simplement l'inexpérience d'un âge où l'on ne savait pas encore traiter chaque instrument selon ses moyens et ses ressources ? Quoi qu'il en soit, l'orchestre s'est fort bien acquitté de sa tâche difficile. Parmi les chanteurs, il faut citer particulièrement Mlle d'Hotto, une nouvelle venue, dont la voix d'alto, facile et bien timbrée, fera merveille lorsque l'accent sera devenu meilleur. — L. L.

Nouveau-Théatre. — *19 décembre. — Concert avec orchestre donné par Arthur Rubinstein.* — Ce nom et tant de jeunesse n'ont pas été la moindre séduction. Il y aurait de la mauvaise grâce à y résister, peut-être aussi à vouloir davantage. L'aisance et la facilité d'un jeu expansif plus qu'expressif avait un certain charme spontané qu'il faut se garder d'analyser. Le troisième mouvement du concerto en *sol* mineur de Saint-Saëns nous fait d'ailleurs bien augurer du jeune artiste

qui a pu triompher de telles difficultés avec un piano fatigué et obstinément muet.

Mlle Marie Garden a dit avec un art infiniment discret trois « *ariettes oubliées* » de Debussy, où tant de nuances changeantes glissent et frissonnent, phrases émues que l'on suit comme un doux regard. J. Trillat.

Opéra-Comique : le *Vaisseau-fantôme*. — Wagner lui-même (*Gesam. Schr.*, IV, 267) appréciait sévèrement le livret de cet opéra, tissu d'invraisemblances romantiques où pas un caractère — ni celui de Senta, d'Erik, de Daland, ni celui du Hollandais — n'est précis et observé. Quant à la musique, il faut pour la juger équitablement, se replacer dans l'état d'esprit des compositeurs de 1840. Si on commence par entendre *Tristan* et si on la juge de ce point de vue, on est étonné, dès la seconde partie du premier acte, d'y trouver un italianisme aimant encore et pratiquant tous les procédés de la vieille école ; mais si on prend *Rienzi* (1838) comme point de départ, on admire au contraire la hardiesse d'un génie musical en voie de formation, et peu éloigné du moment où il trouvera sa vraie formule. Wagner est ici un peu dominé par Meyerbeer, et même par Rossini, mais il a déjà rompu, çà et là, quelques-uns des liens de servitude qui retardent son prochain essor ; il est puissant, fougueux, maître de la tradition qu'il n'a pas répudiée. Le chef-d'œuvre de la partition, c'est l'ouverture, merveille de couleur, de mélodie, de fougue, de composition bien équilibrée. (Malheureusement, certaine section de violons, qui sont très beaux, se trouvent noyés, annihilés dans le mouvement très vif de l'ensemble ; je n'en ai pas perçu une note.) Le célèbre chœur des fileuses est une page exquise où apparaît l'art classique le plus pur ; et c'est une des caractéristiques de cet opéra, qu'on en pourrait *détacher* plusieurs « morceaux ». M. Luigini en a conduit l'exécution avec une maëstria que le public a particulièrement applaudie ; et M. Carré en a soigné, comme d'habitude, la mise en scène. Au second acte, le rideau se lève sur un intérieur qui, par l'aspect sombre des boiseries et la lumière d'or qui l'éclaire, est un tableau de maître hollandais. (J'ai moins aimé, au début, la barque un peu mesquine où paraît Daland.) M. Renaud, comédien séduisant, mais dont la voix est parfois inquiétante, a apporté une sérieuse contribution personnelle au succès. Mlle Friché (Senta) est bonne. — M.

Concerts annoncés. — *Grande Salle Pleyel*. — Le 19, à 9 h., MM. Cossira et Casella ; — le 20, Mlle Gaudefroy ; — le 21, *Société Nationale de musique* ; — le 23, M. Maurice Marcus ; — le 24, Mme G. Sauvage ; — le 26, *Société des Compositeurs de musique* ; — le 27, Mme Lebrun-Lagravier ; — le 28, M. G. Willaume ; — le 30, Mme C. Laennec ; — le 31, Mlle Emma Grégoire. — *Salle des Quatuors* : le 18, quatuor Calliat-Choinet.

Schola Cantorum. — Le 8 février, à 8 h. 3/4, Concert donné par Mme C. Fourrier, avec le concours de MM. Hayot, André, Denayer, Salmon, Lachanaud, Barrère, Million et Delacroix. Œuvres de V. d'Indy, C. Debussy, Moussorgski et J.-S. Bach.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

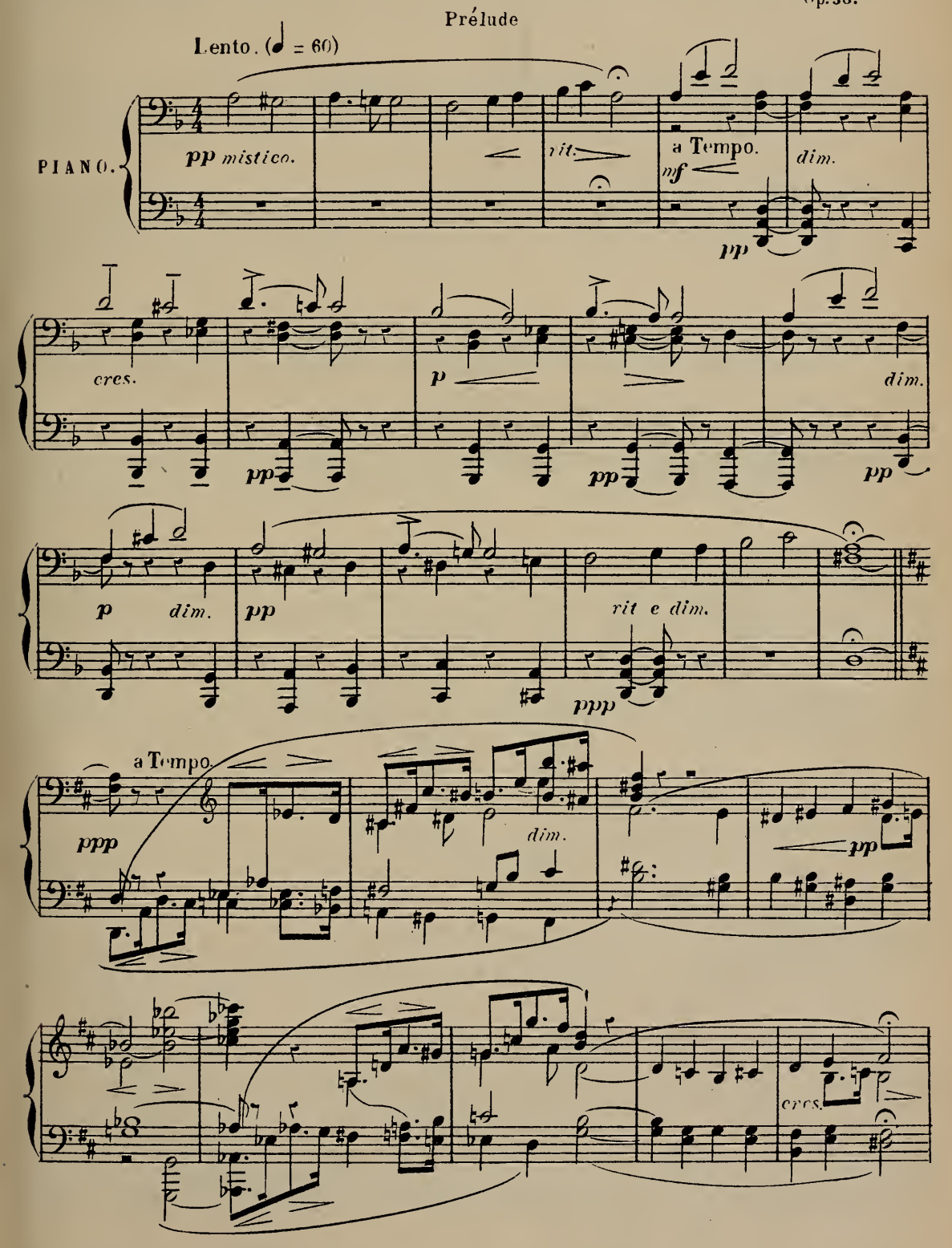
Le Rêve de Gerontius

Ire Partie

Cardinal NEWMAN

EDWARD ELGAR
Op. 38.

Prélude



Copyright, 1900, by Novello and Company, London

Più mosso (ma poco) ♩ = 72.

ppp rit. pp con molto espressione. dolente.

ppp Ped.

dim molto. pp

cres. f appassionato.

p dim molto. pp

sostenuto.

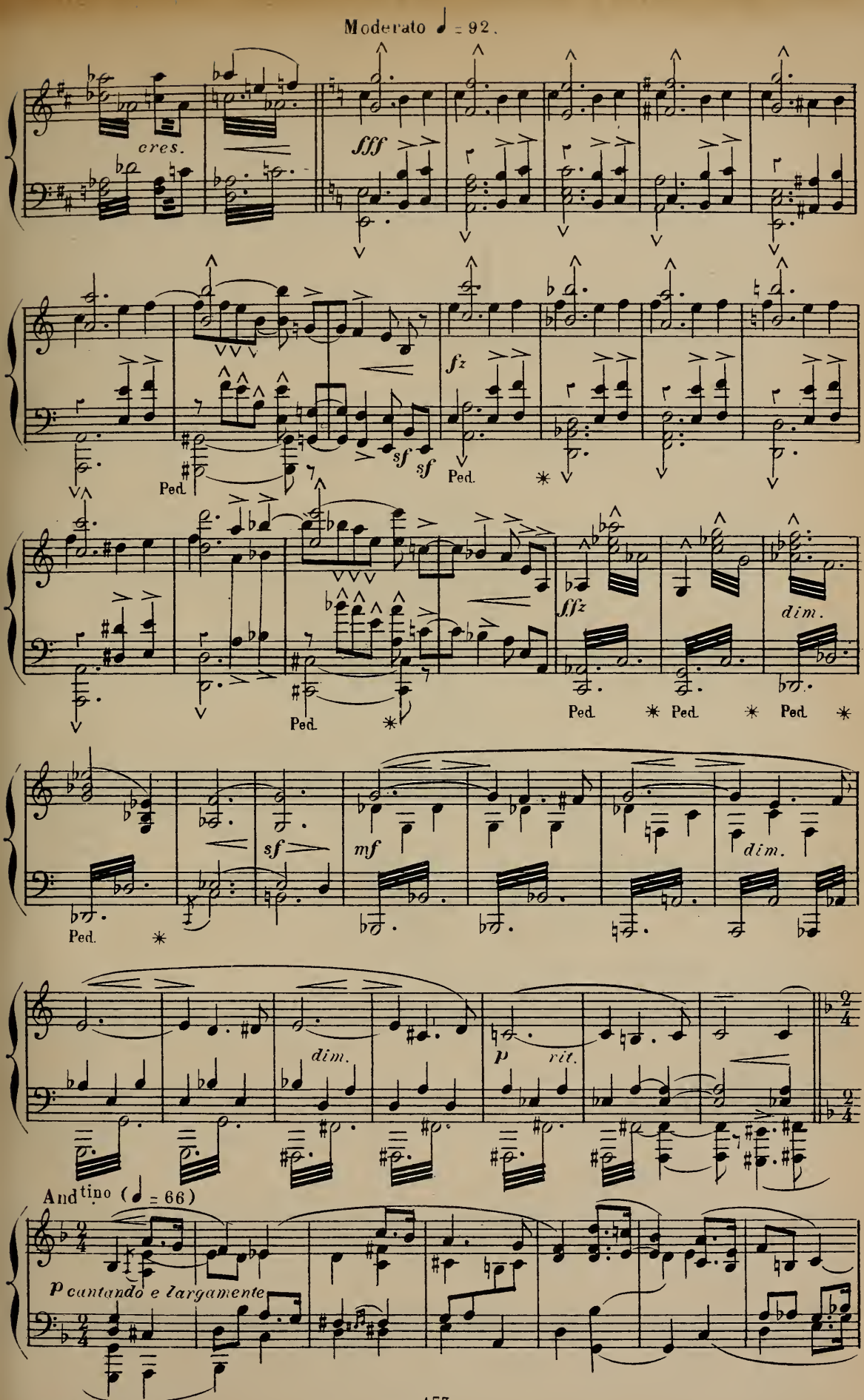
dim.

poco a poco più di moto sin' al Mod^to.

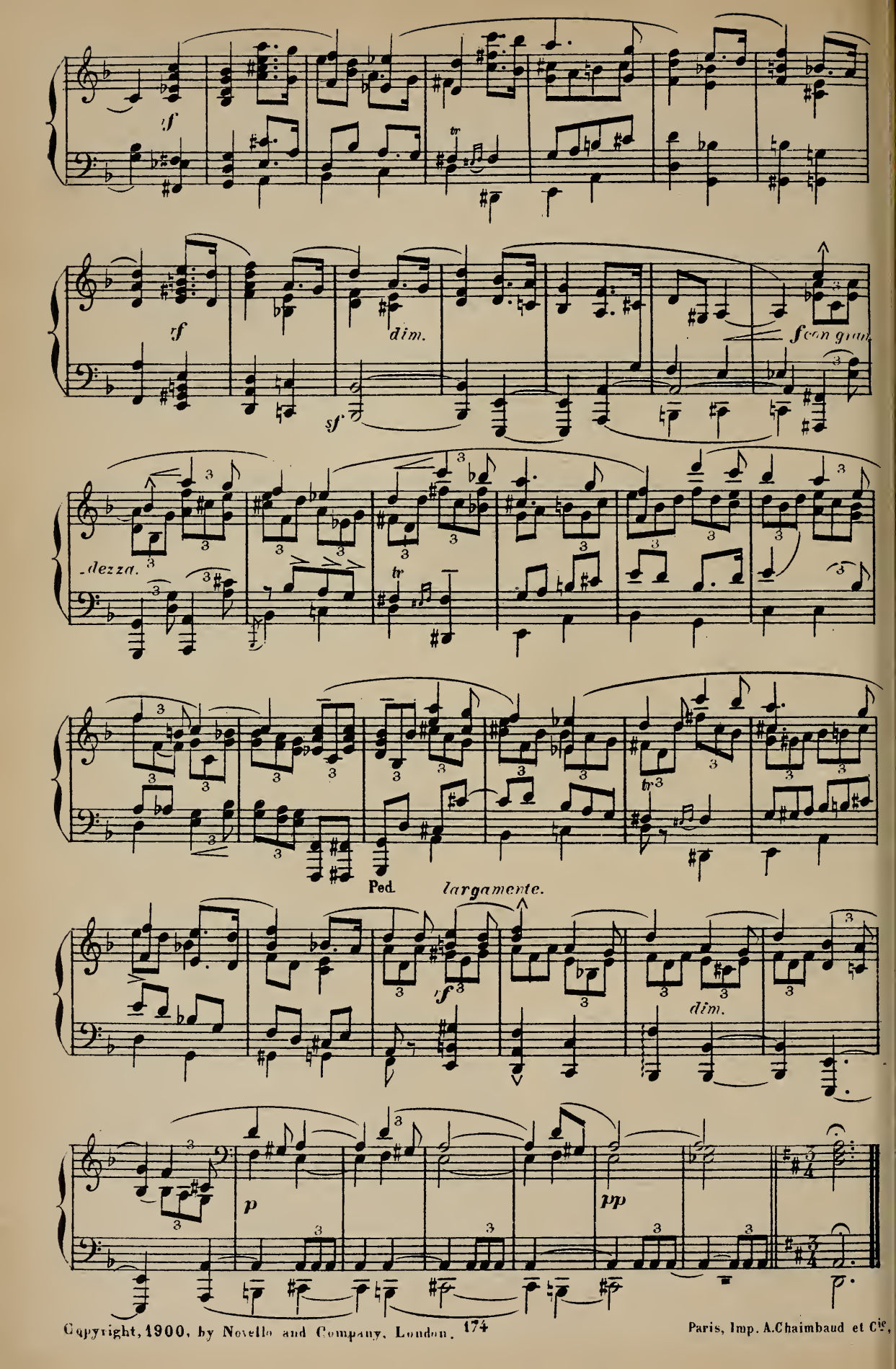
cres molto. f sfp sfp

Ped. * Ped.

Copyright, 1900, by Novello and Company, London.



Copyright, 1900, by Novello and Company, London.



Copyright, 1900, by Novello and Company, London.

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

LA

REVUE MUSICALE

N° 3 (cinquième année) 1er Février 1905.

Georges PFEIFFER

GEORGES PFEIFFER

Elève de Kalkbrenner, Chopin et Damcke, M. Georges Pfeiffer s'est d'abord fait connaître comme pianiste, à Paris et à Londres, puis à la Société des Concerts du Conservatoire. Bientôt il écrivait un concerto pour son instrument, qui fut adopté par Auber pour les classes du Conservatoire. De nombreuses œuvres pour piano (Mazurkas, 2e et 3e Concerto) *et plusieurs œuvres de musique de chambre* (*entre autres un* Quintette *souvent joué par Léonard*) *attestèrent l'activité et le talent du jeune compositeur. Mais ce n'est que plus tard, encouragé par une mention honorable au concours Rossini* (la fille de Jaïre) *et la 2e place obtenue au concours Cressent* (les Pantins) *que M. Pfeiffer abandonna le piano pour le théâtre : en 1884 il donnait l'*Enclume (*paroles de P. Barbier*), *jouée avec succès à l'Opéra-Comique et reprise en 1888. Le* Légataire universel, *écrit cette même année, ne fut joué qu'en 1901, avec le succès que l'on sait. Cette œuvre a passé à Bruxelles et dans plusieurs autres villes importantes. Un grand drame lyrique,* les Truands (*d'après Richepin*), *sera prochainement représenté sur une grande scène, nous l'espérons.*

Il serait trop long d'énumérer les diverses œuvres instrumentales souvent entendues au Conservatoire ou à la Société Nationale, dont M. Pfeiffer fut un des premiers membres. Et cette musique est trop connue de nos lecteurs pour que nous en entreprenions ici l'éloge. Disons seulement que l'homme est aussi digne d'estime que le musicien : son affabilité, sa culture et la sûreté de ses relations sont à la hauteur de son talent.

G. Bouzignac

(Compositeur du XVIIe siècle).

Voici le nom d'un musicien français du XVIIe siècle que ne connaissent guère les historiens. Aucun répertoire biographique, ni Fétis, ni Eitner ne le citent, bien que cependant, en quelques lignes de son *Harmonie universelle*, le P. Mersenne l'eût rangé parmi les plus excellents compositeurs de son temps.

Au surplus, eût-il été mentionné en passant, sa notice eût été brève. Rien de son œuvre n'a été imprimé et ne paraissait avoir subsisté en manuscrit. Quant à sa vie, presque rien n'en est connu. Nous savons que Bouzignac a vécu dans les premières années du XVIIe siècle et que sa période de production peut se placer de 1620 à 1640 ; qu'il fut originaire du midi de la France, fit ses études musicales à la maîtrise de Narbonne et qu'il dut séjourner assez longtemps en diverses villes de Languedoc ou de Guienne, au moment où ces pays étaient en proie aux guerres religieuses et civiles des débuts du règne de Louis XIII. A-t-il résidé ailleurs ? Est il venu à Paris, où, malgré les louanges du P. Mersenne, sa réputation semble avoir assez peu pénétré ? Autant de questions qui restent à résoudre.

Si sa personne demeure encore ignorée, son œuvre ne l'est heureusement plus. Un manuscrit inédit de la Bibliothèque de Tours, que rien dans le catalogue ne recommandait particulièrement à l'attention, contenait heureusement une ample collection de ses compositions Plus de cent pièces, ordinairement de grandes dimensions, y figurent ; et la simple lecture suffit pour en révéler l'originalité saisissante et l'importance historique. Avec elles, toute une face de l'art français du XVIIe siècle réapparaît, dont rien ne laissait soupçonner l'existence. Nous avons là un témoignage, unique peut-être, du travail de ces écoles provinciales, vivaces encore à cette époque (surtout dans les provinces méridionales), et dont malheureusement les monuments paraissent avoir péri presque tous.

Suivant la tradition classique du XVIe siècle, ces œuvres sont exclusivement vocales. Elles ignorent la basse continue à quoi s'essayaient déjà d'autres musiciens à Paris et dans le Nord. Le style, très varié, est souvent tout à fait à part. De très belles pièces polyphoniques qui, pour la pureté de la forme, ne seraient pas indignes des bons maîtres de l'école romaine, y voisinent avec d'autres, écrites à deux chœurs dans la manière mise à la mode par Formé vers 1610 à la Chapelle royale ; avec d'autres encore, qui se rattacheraient mieux à l'école de Du Caurroy. De telles compositions, fermement tracées d'une main sûre et experte, prouvent une fois de plus combien est erronée l'idée qui, depuis Fétis, a cours : que la musique française avait en ce temps-là oublié la technique du siècle précédent et perdu toutes les traditions du grand art.

Mais la plupart sont remarquables encore par le souci d expression précise qui s'y fait jour au travers des entraves du contrepoint. Les thèmes engagés dans la trame polyphonique ont une allure mélodique bien différente de celle des maîtres anciens. Cela reste visible surtout dans quelques chansons françaises que contient le volume, où se trahit en maints endroits un curieux effort de traduction littérale du texte (1).

(1) Nous donnons une de ces chansons dans le *Supplément musical* de ce numéro.

Ces aspirations nouvelles ont obligé le musicien bien souvent à rompre les cadres consacrés. Il veut plier son écriture chorale aux exigences d'une forme déjà presque dramatique, dans les nombreux motets en dialogue où divers personnages, réels ou symboliques, conversent entre eux ou bien commentent, en groupes alternés, tel ou tel passage de l'Ecriture.

Ce sont déjà de véritables fragments d'*Histoires sacrées* que ces motets dont il n'y a pas d'autre exemple dans la musique française. Ils ne diffèrent guère de ceux que Carissimi écrivait presque vers le même temps. Pour l'intention du moins, car la réalisation en est tout autre. En effet, tandis que Carissimi use du style récitatif et de la voix seule accompagnée d'une basse continue d'orgue, suivant l'exemple des Florentins créateurs du drame lyrique, ce sont des groupes vocaux que Bouzignac a fait dialoguer, et c'est à ces petits ensembles de voix qu'il confère une personnalité récitante. Quelquefois, un seul chanteur vient s'opposer au chœur : ordinairement, deux ou trois voix différentes figurent — ensemble — chaque acteur du drame.

Cette convention singulière n'avait pas effrayé, longtemps auparavant, les premiers Italiens qui s'essayèrent au drame lyrique. Elle doit d'autant moins nous surprendre que les petits drames sacrés que sont ces motets ne visent pas à l'exactitude d'une représentation dramatique véritable. Encore mieux que les comédies madrigalesques d'Orazio Vecchi, — à quoi elles font songer immédiatement — ces œuvres ne veulent émouvoir que par la seule puissance de la musique. C'est donc à l'esthétique du poème symphonique, non du drame, qu'il les faut rapporter. Nous ne nous choquerons point de ce que les voix y soient traitées comme les instruments dans l'orchestre moderne.

Quoi qu'il en soit, la tentative du musicien français suffirait à sauver sa mémoire de l'oubli. Que l'idée lui en soit personnelle, qu'il ait seulement eu la pensée de transférer à l'église les procédés que Vecchi avait appliqués à ses divertissements comiques, il n'importe et d'ailleurs nous ne saurions encore trancher cette question. Il garderait toutefois, l'imitation fût-elle prouvée, assez d'originalité, car son style ne rappelle guère celui du compositeur italien. Beaucoup de ces pièces sont expressives et touchantes, d'une charmante naïveté et d'une grâce singulière. En serait-il autrement, l'intérêt historique en serait assez grand encore pour qu'il y ait à se féliciter qu'un hasard heureux ait conservé le manuscrit qui les renferme. Alors que Bouzignac faisait exécuter cette musique en quelque cathédrale du Languedoc, bien du temps devait encore s'écouler avant l'apparition du drame lyrique en France. N'est-il pas curieux de voir déjà, dans les tendances qu'elle révèle, la preuve que nos maîtres ne demeuraient point en dehors du travail d'évolution qui se poursuivait partout et qu'ils avaient souci d'apporter leur solution au problème qui passionnait ailleurs les esprits ?

HENRI QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

III. — LES IMAGES DANS LA MUSIQUE.

(Cours du lundi. — Résumé.)

Dans une lettre du 17 mars 1828, adressée à son ami Flechsig, le compositeur le plus sentimental, celui qu'on a appelé avec raison un des poètes de la musique, Robert Schumann, s'exprime ainsi : « L'amour et l'amitié passent sur cette terre un voile au front et les lèvres closes ; aucun être humain ne peut dire à un autre comment il l'aime ; il sent seulement qu'il l'aime. L'homme intérieur n'a pas de langage, il est muet. » Cette déclaration (que Schumann emprunte à Jean-Paul) est répétée dans une autre lettre du même (28 avril 1828, recueil des *Jugendbriefe*, publié par Clara Schumann, 3e édit., Leipzig, 1900 . Ma dernière leçon n'a pas été autre chose que le commentaire de ce texte, que je cite pour résumer ce qui a été dit. J'ai essayé de prouver par des analyses précises que nous connaissons bien et pouvons représenter les *effets* du sentiment, mais que nous ne pouvons l'atteindre *directement* en lui-même que par la conscience. La musique est le dynamomètre des états affectifs. Par le choix du mouvement (depuis le *prestissimo* jusqu'à l'*adaio*) et par l'intensité des sons (depuis le *fff* jusqu'aux *smorzando*, *perdendosi*, etc...), elle représente les accélérations ou les ralentissements, les gains ou les pertes de la force vitale. Comme « imitation » réaliste et directe, elle ne peut rien de plus.

D'autre part cependant, la musique est habituellement considérée comme « le langage du cœur », et il ne manque pas de musiciens aussi autorisés que Schumann qui sont en contradiction formelle avec lui. J'ai annoncé que je mettrais d'accord ces opinions extrêmes et intransigeantes, en dissipant un malentendu. C'est ce que je vais tâcher de faire aujourd'hui.

Quand on ne peut pas atteindre un but en suivant la ligne droite, on prend un détour. Quand on ne peut pas représenter directement un phénomène psychologique, un sentiment ou une idée abstraite, on emploie un symbole, une *image*, dont l'exactitude repose non sur la ressemblance réelle du signe et de

la chose signifiée, mais sur les associations d'idées qui interviennent et servent de lien entre les deux termes. Tel est le procédé constamment usité dans le langage courant, dans le langage artistique (poésie) et dans le langage musical.

Dans le langage courant, nous prêtons aux idées : un poids ; on dit, en effet, des idées *graves*, *légères* ; — une couleur ; on dit : des idées *claires*, *sombres*, *brillantes*, *troubles*, *noires* (cf. *voir tout en rose*, *être dans le bleu*, etc...) ; — une dimension ; on dit : des idées *larges*, *étroites*, *profondes*... ; — une localisation dans l'espace ; on dit : des idées *élevées*, *sublimes*, *terre à terre*... ; — une qualité de résistance ; on dit : des idées *fortes*, *solides*, un cœur *dur*, *tendre*, etc. ; — des propriétés géométriques ; on dit : un esprit *pointu*, *carré*, un homme *rond* en affaires, un « *cercle* » ou une « *sphère* d'idées », un *esprit à facettes*, etc... ; — une saveur ; on dit : des pensées *amères*, *douces*, *fades*, de bon ou de mauvais *goût* ; — une température ; on dit : un cœur *chaud*, *froid*, *glacé*... Tels sont les intermédiaires que l'instinct nous fait trouver pour exprimer un phénomène de la vie morale.

Dans le langage artistique de la poésie, se multiplient et se développent ces images. Le rôle habituel du poète n'est pas d'inventer des sentiments, mais de traduire avec des formes plus brillantes des états affectifs communs. Victor Hugo ne connaît pas la vie de l'âme mieux que Racine ; on peut dire cependant qu'il est plus grand poète que Racine, parce qu'il a plus d'images. Les images ne sont pas tout, il s'en faut ! dans a lpoésie ; mais elles ont une importance capitale. Prenez une pièce de vers ou une page de grande éloquence ; dépouillez-la de ses métaphores : il ne restera qu'un squelette. Le poète prend un état affectif banal, et l'enveloppe dans ce que Th. Gautier appelle

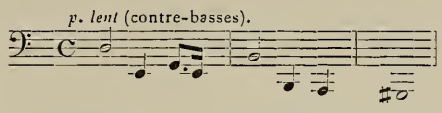
> Le manteau que lui file, à son rouet d'ivoire,
> L'imagination !...

En musique, l'expression se fait avec des sensations sonores et non avec des concepts, mais le procédé est le même, car ces sensations sonores (sortes d'images *réalisées*) n'ont de valeur « imitative » que par les associations d idées qu'elles éveillent. Essayons de nous représenter Chopin improvisant au piano, sous le coup d'une grande émotion, un nocturne ou une ballade : il domine sa sensibilité ; le problème qui se pose pour lui (problème qu'il résout sans effort, et d'instinct, parce qu'il a du génie). c'est de créer, avec les sons, une forme plastique capable de représenter ce qui, par nature, répugne à toute forme plastique. Il supprime ainsi l'antinomie du monde moral et du monde sensible ; il projette l'âme (*hervorruft*) dans un système de formes ; il fait une sorte de miracle qui nous étonne, — mais par des procédés qui consistent à créer des associations d'idées, et dont on peut dire à la fois qu'ils n' « imitent » rien (directement) et qu'ils peuvent tout « imiter » (indirectement). Considérée au point de vue de l'expression, la musique est une suite de métaphores constituées par des sensations et non des concepts. Prenons quelques exemples.

Voici, dans le plain-chant, une forme musicale très ancienne : l'*alleluia*. Bien que, d'après l'étymologie (*Hallelu*, impér. plur. du verbe *Hillel*, louer, et *Yah*, abrv. de *Jéhovah*), il signifie *louez Dieu*, l'alleluia peut être considéré comme l'expression de la joie (v. saint Augustin, *in Psalm.* XXXII, n° 8 ; Cassiodore, *Patr. lat.* de Migne, t. LXX, col. 742, etc...). *Immensa latitudo gaudiorum*, — *aula*

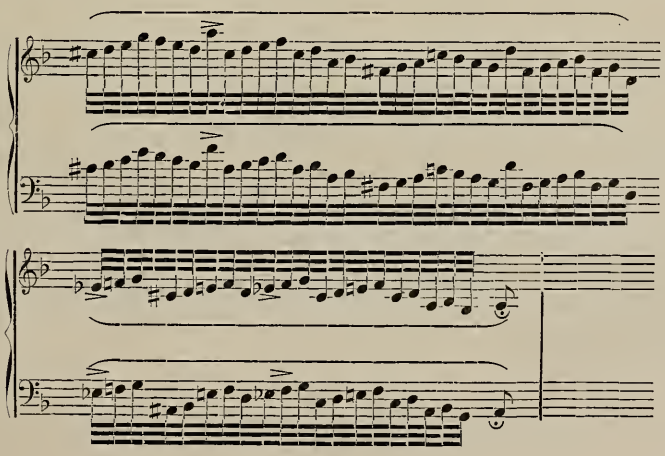
Domini lætæ respondet, telles sont les formules qui caractérisent cette acclamation liturgique. Comment le compositeur s'y est-il pris pour exprimer l'allégresse ? il a réalisé une image. Sur la dernière syllabe du mot *alleluia*, il a placé une mélodie très étendue, un *jubilus*, d'abord très libre symétriquement ordonné plus tard, où le chanteur prend ses ébats La joie est un sentiment expansif et explosif. Pour l'exprimer, le musicien a imaginé une végétation très riche de notes sur le texte littéraire. L'association des idées établit instinctivement une convenance entre ces termes : 1° la joie ; 2° la liberté du dessin mélodique et son étendue inusitée. Pour exprimer l'humilité (par exemple sur les mots « vermis sum », *je suis un ver de terre*, tr 2 Feria VI post 8am SS. Corporis Christi), la mélodie n'aura qu'une note pour chaque syllabe. Le plain-chant n'est pas, à proprement parler, une musique expressive et descriptive ; il obéit cependant, assez souvent, aux lois générales de l'art musical. Quand il doit marquer la gloire et la puissance de Dieu, il n'emploie pas les mêmes images que quand il parle de la misère du pécheur. — Dans la musique moderne, dans les opéras et les opérettes (y compris l'admirable chanson d'Aristée dans *Orphée*), inutile de montrer que les vocalises, les cadences *ad libitum*, etc. sont presque de règle pour exprimer la joie.

La musique excelle à représenter l'état affectif opposé : la tristesse, le découragement, l'ennui. Voici la formule imaginée par Wagner au début de son ouverture pour *Faust* :



Ici, l'association des idées établit une analogie entre la tristesse et 1° la couleur sombre (obtenue par l'emploi du registre grave et des contre-basses) ; 2° la lenteur et la direction descendante du dessin mélodique, où les intervalles de septième et d'octave et les dernières notes donnent une *image* de lassitude, d'impuissance, de chute. — L'assimilation de ces sentiments à la couleur sombre est classique dans la poésie. (Cf. Homère, *Iliade*, XVIII, 22 ; Euripide, Ἡρ. μαιν. v. 1139 ; Shakspeare faisant dire à Hamlet par Clodius : « Pourquoi ces *nuages* qui continuent à vous envelopper ? » etc...)

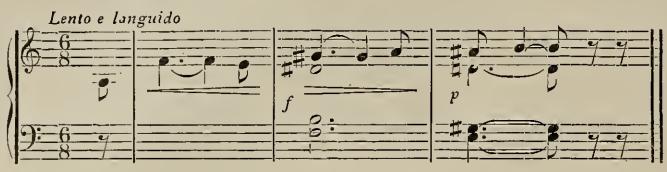
Schumann ayant à représenter le *désir* (op. 51, n° 1), imagine la formule suivante :



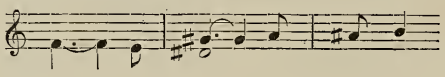
Ce double dessin, où les parties semblent se poursuivre, ces méandres capricieux de la mélodie, réalisent assez bien l image employée par Lamartine parlant du *désir* :

Le vol du papillon qui jamais ne se pose...

Je citerai encore les premières mesures du prélude de *Tristan et Isolde* :



Cet accord dissonant (dont le caractère douloureux est produit par le triton *fa-si*, par le mélange de deux tonalités différentes, par l'emploi d'instruments plaintifs : 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, un cor anglais, un violoncelle, un 1er et un 2e basson pour accentuer la couleur), accord dissonant qui se résout sur une autre dissonance et qui, suivant un chromatisme lent où les notes reposantes sont retardées par des appoggiatures, c'est *l'image* du conflit créé par la rencontre de deux forces qui ne peuvent se pénétrer et se disjoignent comme sous l'empire d'une loi supérieure ; c'est la représentation de deux âmes qui s'étreignent un instant puis se séparent et se perdent dans un abîme de mystère :



Shakspeare compare deux amis qui se séparent aux deux planches de la barque qui se disjoignent, pour s'enfoncer chacune d'un côté de l'abîme. Nous avons ici quelque chose d'analogue.

On pourrait multiplier ces exemples (1). Je me bornerai à quelques observations générales.

1° Les images musicales sont une œuvre de l'esprit *créateur* de l'artiste, et non une œuvre d observation, comme il faudrait le dire si on admettait qu'il y a « un langage *naturel* du sentiment. » L'imagination y déploie les ressources les plus hautes et les plus délicates de l'invention et de l ingéniosité, car le compositeur, toutes les fois qu'il traite un sujet de ce genre, est obligé de créer une langue nouvelle ; et le problème qu'il résout à chaque instant consiste à imaginer des symboles capables d'exprimer ce qui, par nature, est inexprimable.

2° Ces images sont toujours très incomplètes, et ne doivent leur effet qu'à une *analogie* de détail, établie sur deux ou trois points seulement, entre les sensations de l'oreille et des phénomènes d'un ordre tout différent. Mais il suffit que, sur quelques points bien choisis, le musicien nous fasse apercevoir un rapport de ressemblance entre le langage qu'il nous parle et le sujet qu'il traite, pour qu'aussitôt notre imagination, collaborant avec la sienne, entre en jeu et reconstruise tout un ensemble.

(1) Je renvoie à mes *Rapports de la musique et de la poésie* (Alcan, 1894), ch. II et III.

Il en résulte que pour comprendre la musique, il faut avoir soi-même de l'imagination. Il faut que l'auditeur, cédant à l'impulsion que lui donne le musicien, soit capable de reconstituer l'ensemble dont on veut lui donner l'idée. Et comme cette reconstitution se fait à l'aide d'association d idées, et que les associations d'idées ne sont pas les mêmes dans tous les esprits, il en résulte que la musique n'est pas comprise de la même façon par tout le monde.

4° Dans nos analyses, nous avons posé d'abord un sentiment, puis nous avons cherché les analogies que peuvent présenter avec lui les symboles réalisés par l'art musical. Le véritable artiste ne procède pas ainsi. Cette méthode est bonne pour un exposé fait par un professeur, et pour un enseignement d'école ; elle n'est pas celle du musicien. Le compositeur voit *tout de suite* l'image à constituer, et l'effet esthétique qu'elle produira ; c'est là ce qui détermine son acte créateur, et met en mouvement son inspiration. Ce que nous considérons comme son modèle (c'est-à-dire l'état effectif à représenter) est souvent, pour lui, une chose surajoutée. C'est ainsi, je crois, que certains grands poètes (Shakspeare par exemple) ont des idées profondes sur la nature humaine, non pas parce qu'ils commencent par être d'abord des philosophes, mais parce qu'ils ont une grande imagination ; c'est l'habitude des images brillantes qui, souvent, leur fait trouver des pensées profondes. Pareillement, le grand compositeur « voit le drame lyrique dans la musique qui l'exprime ». (R. Wagner.)

Les images tendent donc à avoir une existence propre, à se détacher du sentiment qui les a provoquées. Elles se transforment d'abord en vue d'une certaine beauté à réaliser ; elles se systématisent, de façon à former un ensemble qui se suffit à lui-même, qui n'a plus besoin, pour être goûté et même compris, d'un commentaire fait avec des idées qu'on emprunte à la vie réelle ; le sentiment y reste à l'état diffus, mais il n'y joue plus le rôle essentiel. Les images se sont *organisées* à part, selon la fantaisie du compositeur, de façon à offrir un sens indépendant et nouveau.

Ceci nous conduit à étudier la pensée musicale, et ce sera l'objet de la prochaine leçon.

JULES COMBARIEU

Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française (1).

En réponse au premier article paru ici sous ce titre, j'avais reçu une lettre du Dr Niemann, qui me paraissait destinée, dans la pensée de son auteur, à la publicité. Le savant collaborateur de la *Neue Zeitschrift* s'oppose aujourd'hui à l'insertion de cette lettre dans notre *Revue*, et je le regrette, car elle était fort courtoise et bien tournée ; c'est un plaisir que de discuter avec un adversaire dont les manières et le style disent assez la haute culture. L'accusation de chauvinisme, qu'il portait contre moi, n'était point tant que cela pour me déplaire : je m'y attendais d'ailleurs ; je ferai seulement remarquer au Dr Niemann que si j'étais un vrai « chauvin », je ne m'inquiéterais pas tant que cela de l'opinion de

(1) Suite. Voir les *Revues* du 1er décembre 1904 et du 1er janvier 1905.

l'Allemagne. Au fond, je suis absolument de son avis : l'art ne doit pas connaître de frontières ; c'est pourquoi je souhaite que le nôtre dépasse celles de notre pays.

Mon honorable contradicteur semble un peu piqué, d'autre part, d'avoir été traité de « critique relativement éclairé ». J'entendais par là qu'il connaissait la musique française un peu mieux que ses confrères, et je ne voulais point du tout diminuer sa compétence en ce qui touche à la musique allemande ancienne ou moderne.

Mais il est temps de venir au fait. « Je n'ai pas voulu, déclare à peu près le Dr Niemann, tracer le tableau de la musique française à la fin du XIXe siècle, mais seulement rassembler les caractères dominants des quelques nouveautés musicales que la parcimonie des éditeurs français avait laissé pénétrer dans notre pays en ces derniers temps. » Voilà qui est fort bien ; mais il fallait le dire. Je ne trouve rien de pareil dans l'article de la *Neue Zeitschrift*, mais seulement ces lignes ambiguës :

J'ai sous les yeux une petite collection de ces œuvrettes, et je veux signaler ici les meilleures. Sans doute on n'y rencontrera pas les maîtres les plus illustres de la musique française, d'Indy, Fauré, Bruneau, Gilson (1), Charpentier, Dukas, mais Dupont, Duparc, Lacroix, Chausson, et autres auteurs de mérite, dont je parie bien que nous ignorons jusqu'aux noms.

N'est-ce pas ainsi que l'on annonce une étude d'ensemble, et non une simple revue de quelques publications nouvelles ? Je ferai remarquer en outre que ce numéro de la *Zeitschrift* porte comme titre général : *La Musique en France*, et ne contient, à côté de l'étude du Dr Niemann, qu'un relevé des sommaires de nos principales revues de musique, et un court, un piètre, un lamentable article sur E. Chausson, où nous apprenons que « son *Concerto* pour piano et orchestre et son *Quatuor* avec piano sont des œuvres de premier rang », que « sa *Symphonie*, sa *Chanson perpétuelle* et quelques-unes de ses *Romances* feront toujours honneur à son nom », et que « le *Roi Arthus* est peut-être celle de toutes ses œuvres qui contribuera le plus à lui assurer la popularité ». En revanche, on ne nous laisse pas ignorer qu'il était riche, qu'il avait épousé une charmante femme, qu'il avait « cette inquiétude morale qui est la sauvegarde des riches et des heureux », et que sa vie fut « un songe mélancolique, mêlé de peu de joies et voilé par la tristesse d'une âme mécontente d'elle-même et de l'univers pour n'avoir pas borné ses aspirations ». Cet article a pour auteur un Français ; mais, comme le chauvinisme ne m'aveugle pas, je reconnais que cette rhétorique larmoyante ne fait guère honneur ni à Chausson ni à la critique française. Et c'est tout : on n'a même pas essayé, en ce numéro qui nous était cependant consacré, d'indiquer les caractères généraux de notre musique moderne, les influences qui se la partagent, les écoles qui s'y dessinent, les principes qui s'y combattent. Rien sur Franck, rien sur d'Indy et le groupe de la *Schola*, rien sur le Conservatoire et ses doctrines, rien sur Debussy et les voies nouvelles qu'il ouvre à nos jeunes compositeurs. Est-ce là une manière acceptable de nous étudier et de nous faire connaître ?

Quant au peu d'empressement de nos éditeurs à se dessaisir de leur musique,

(1) On voit que le Dr Niemann ne craint au moins pas de mettre les Belges au compte de la France. E. de Solenière n'était pas de cet avis.

les plaintes du Dr Niemann sont fondées ; mais nous pouvons y joindre les nôtres. Il y a trois ou quatre maisons à Paris où l'on comprend le rôle de la critique ; partout ailleurs, nous sommes traités en suspects ou en ennemis ; nous ne recevons ni les publications nouvelles, ni même le catalogue qui nous permettrait de nous tenir au courant. La renommée seule nous guide ; et nous sommes mieux placés, pour entendre ses voix, que le Dr Niemann, je le reconnais. Mais, encore une fois, c'est dans l'article même qu'il fallait faire ces réserves et indiquer qu'une étude entreprise dans d'aussi mauvaises conditions serait forcément très incomplète.

Les ennemis de la Schola.

C'est, d'abord, la Sorbonne tout entière. Voici, en effet, le « conseil » que l'on donne aux jeunes artistes, à la fin des *Tablettes de la Schola* du 15 décembre 1904 :

N'entrez pas à la Sorbonne pour écouter les inutiles verbiages universitaires, mais pour contempler dans l'hémicycle le pur chef-d'œuvre de Puvis de Chavannes, qui ne fut jamais membre d'aucune Académie.

Voilà qui est net : Faculté des Lettres avec ses cours et ses conférences. Faculté des Sciences avec ses laboratoires, École des Hautes Etudes, École des Chartes, tout est condamné sans appel. Sans doute parce qu'on ne s'y occupe point de musique ? Eh non ! car alors on aurait fait au moins une exception pour le cours de M. Romain Rolland sur Gluck, si bien documenté d'ailleurs, si intelligent et si vivant. S'imagine-t-on peut-être que les professeurs de la Sorbonne sont tous membres de quelque Académie, ce qui, comme on sait, est un brevet de médiocrité ? Ou que, salariés par l'Etat, ils ont sur toute chose des opinions d'Etat haïssables par cela même ? Je ne sais, mais j'ai vu souvent, aux Concerts de la *Schola*, des étudiants et des professeurs de la Sorbonne, voire des membres de nos cinq Académies. Va-t on les consigner à la porte, pour que leur savoir néfaste ne corrompe pas la sainte ignorance des jeunes gens de la maison ?

Les malheureux proscrits seront d'ailleurs en bonne compagnie : Madame de Noailles, si je sais lire, reçoit aussi son anathème un peu plus loin, pour avoir écrit le *Visage émerveillé*. Quel rapport entre ce joli livre et le contrepoint ou la fugue ? Je renonce à le découvrir. Ou bien a-t-on pris au sérieux la trame légère où s'inscrivent tant de délicates impressions, et la nonne innocemment coupable a-t-elle paru suspecte d'anticléricalisme ? C'est possible, mais j'aimerais certes mieux qu'on ne se mêlât point de critique littéraire à la *Schola*, ni de politique, et que l'on ne donnât pas à une entreprise aussi noble et aussi généreuse en son principe tous les ridicules des coteries que l'on prétend combattre.

CONSTANT ZAKONE.

A propos de harpe.

L'histoire se renouvelle sans cesse dans les grandes comme dans les petites choses, et les révolutions ne sont pas seulement du domaine de la politique.

L'histoire de la musique, en particulier, nous en donne la preuve par les transformations successives de tous les instruments ; d'abord simples et suffisants pour les besoins de l'art à l'origine, ils ont été toujours se compliquant, pour répondre à la complication continue de la musique elle-même.

A chaque étape, les perfectionnements ont été surtout combattus par les virtuoses de l'instrument transformé, ceux-ci voyant anéantir une partie de leur virtuosité, par conséquent de leur valeur personnelle.

Sans remonter au déluge, nous voyons le piano-forte apparaître en public à Londres en 1764, pour la première fois, sous les doigts d'un des fils de J.-S. Bach.

Or, dans les célèbres *Etudes sur la musique* de Delaborde (1780), on lit ceci : « On ose opposer à notre magnifique et noble clavecin le piano-forte, sec et criard ». C'était à ses débuts, il est vrai, un instrument incomplet: nous voyons ce qu'il est devenu depuis.

Près d'un siècle plus tard, c'est la flûte, perfectionnée par Boehm, qui lutte à son tour contre la routine.

Tulou, le grand virtuose, n'en veut pas. Victor Coche, son répétiteur à la classe, la préconise. Une commission de l'Institut juge la bataille. Une page est écrite par Chérubini pour le nouvel instrument ; Tulou la déclare injouable, tandis que Victor Coche la lit sans faute, malgré ses modulations chromatiques, et fait triompher le système nouveau.

La clarinette Boehm éprouva les mêmes difficultés au début. Enfin, ce ne fut que trente ans après, que le cor et la trompette à pistons chromatiques délogèrent officiellement à leur tour le système simple. Je sais d'autant mieux la date de l'adoption du cor à pistons au Conservatoire, que mon *Concertstuck* pour cet instrument est le premier morceau qui ait été joué à un examen de la classe ; quelques années après, ce *Concertstuck* servait de morceau de concours.

Aujourd'hui, c'est la harpe chromatique qui est sur la sellette ; mais c'est l'honneur du Conservatoire et de son éminent directeur, M. Théodore Dubois, de l'avoir moins fait attendre que les instruments de bois et de cuivre perfectionnés.

Voici son histoire. Je me plaignais un jour à M. Gustave Lyon de ce que ce délicieux instrument fût le *seul* rétrograde, la musique marchant de plus en plus vers un chromatisme effréné. Je lui disais l'ennui du compositeur, obligé de calculer si les pieds de l'instrumentiste avaient le temps, à chaque dièse, bémol ou bécarre, d'accrocher ou de décrocher les pédales d'un ou deux crans, le résultat étant une gymnastique désordonnée rendant presque impossible l'exécution des œuvres modernes. C'est ce mouvement pénible, disgracieux et difficile, qui a tué la harpe dans les salons et l'a fait abandonner par les femmes. Rien n'était plus joli jadis. sous leurs doigts, que la harpe accompagnant la simple mélodie de Garat, sans aucun besoin de modulations et par conséquent de pédales.

Je citais Wagner ne connaissant pas d'obstacle et écrivant dans la *Walkyrie* une partie délicieuse et importante que deux artistes réunis ne parviennent pas à exécuter fidèlement à l'Opéra.

Enfin, je demandais à M. G. Lyon si l'on pouvait appliquer à la harpe à

pédales le système de l'exécution à quatre mains, en fabriquant une harpe basse et une harpe dessus, toutes deux chromatiques, l'instrument actuel ne pouvant contenir les 80 cordes nécessaires.

Mon idée était impraticable ; doubles frais pour un instrument que les pédales rendent si cher ; doubles frais de cachet d'artiste, en supposant que chaque harpiste se résigne à n'être que la moitié d'un musicien.

Cette conversation germa dans l'esprit ingénieux et inventif de M. G. Lyon (cette famille est décidément chromatique, car M. Coche, dont je parlais plus haut, était son grand-père).

Il eut l'idée de croiser les cordes comme dans les vieilles harpes galloises, en les partageant en blanches et noires, de façon à figurer exactement la disposition et la couleur des touches du piano. Le problème était victorieusement résolu.

Depuis, que d'efforts il lui a fallu pour amener la harpe chromatique à sa perfection actuelle ! c'est-à-dire à la plénitude et à la force des sons, à une énergie dans les basses inconnue jusque-là!

Qu'il y ait des détracteurs encore, cela est bien naturel ,mais il suffit de constater que le jeune instrument, datant à peine de sept ans, a déjà pris droit de cité dans les Conservatoires de Paris, Bruxelles, Amsterdam, Milan, Florence, Venise, Lille, Nîmes, etc... Bien plus, cette année, la harpe chromatique seule présentait des élèves à Bruxelles et à Lille.

M. L. M. Tedeschi, le célèbre harpiste italien, enseigne les deux harpes concurremment dans sa classe, à Milan ; les illustres chefs d'orchestre Richter, Motl, Wood, demandent les harpistes nouveaux. Parmi les compositeurs, Massenet préconise la harpe chromatique tout comme les novateurs les plus hardis, tels que X. Leroux, Erlanger et Debussy. Celui-ci écrivait, cette année, le morceau de concours de harpe chromatique pour le Conservatoire de Bruxelles La commission du Conservatoire de Paris voulait bien choisir ma *Fantaisie-Ballade* pour la nouvelle classe, tandis que Fauré écrivait sa jolie *Fantaisie* pour le concours de harpe ancienne.

Le piquant de la chose est qu il eût été impossible d'échanger ces deux derniers morceaux entre les deux classes, le mien étant trop chromatique pour la harpe à pédales, et la *Fantaisie* de Fauré ayant réuni toutes les variétés de glissades qui sont spéciales à celle-ci.

La glissade, en faveur au piano du temps de Dussek, de Hummel et de Weber, a disparu ; il ne m'étonnerait pas qu'il en fût de même pour la harpe ; et pourtant la plus grosse objection opposée au nouvel instrument est qu'il a peu de véritables glissades à sa disposition. Ma *Fantaisie-Ballade* en contient cependant deux exemples.

En tous cas, l'objection n'a guère de valeur, puisque les glissades, par exemple, du *Crépuscule des Dieux* ont été exécutées de telle manière que les auditeurs ont cru entendre la harpe à pédales. En effet, les mains se partageant très rapidement la gamme de *si* bémol qui existe dans cette partition, donnent l'illusion de la glissade.

Un compositeur y fut pris un jour ; ayant écrit une glissade au début de son morceau et ayant entendu l'effet désiré, il n'en pouvait croire ses oreilles en constatant qu'il avait affaire à une harpe chromatique. Enfin, les glissades de septième diminuée sont exécutées à l'orchestre de façon à ne pouvoir être distinguées des glissades homophones.

Est-il utile de répondre aux objections excentriques recueillies parmi les flots d'encre répandus à propos du dernier concours ? J'ai lu que la harpe chromatique était un retour en arrière, puisqu'elle supprimait le perfectionnement des pédales ; mais il fallait ajouter que ces pédales sont remplacées par les cordes de toutes les notes que donnaient les accrochements.

On a dit que les cordes étaient trop serrées pour vibrer sur la table d'harmonie. On n'ajoute pas que cette table d'harmonie est doublée de largeur dans la harpe chromatique. On a opposé aux récompenses décernées à la classe nouvelle. celles plus nombreuses obtenues par l'ancienne. Mais la classe toujours admirable de M. Hasselmans possède des élèves de troisième et de quatrième année, tandis que celle de Mme Tassu-Spencer ne présentait que des débutants de première année au Conservatoire.

On trouve inutile que la harpe nouvelle se prête à la musique écrite pour le piano : on ne peut cependant reprocher à un instrument cette extension magnifique de son répertoire. Certains critiques la trouvent moins moelleuse ; mais d'autres, et non des moindres, la déclarent plus puissante ; c'est là affaire de goût. D'ailleurs le progrès est de tous les jours ; si la harpe à pédales a atteint dans le cours du dernier siècle son maximum de perfection, ne peut-on accorder à la harpe chromatique, sortant à peine du berceau, le bénéfice de l'avenir ?

L'essentiel est ceci : l'instrument nouveau envahit chaque jour davantage le monde musical ; il a pris déjà droit de cité aux concerts Colonne il y a peu de semaines : le succès du morceau de M. Debussy, sous les doigts habiles de Mme Wurmser-Delcour, lui a donné là une triomphale entrée. Enfin les raisons qui ont fait abandonner les flûtes, clarinettes, cors et trompettes d'antan produiront les mêmes résultats en sa faveur.

GEORGES PFEIFFER.

Essai sur le contrepoint mélodique (1).

II. — LE RYTHME ET LA TONALITÉ DANS LE CONTREPOINT NOTE CONTRE NOTE.

Le thème mélodique complet, tel qu'il vient d'être décrit et étudié est soumis selon nous à certaines lois rythmiques et tonales qui doivent nécessairement être étendues à toute construction contrapontique susceptible de lui être ultérieurement superposée.

Toutefois, deux différences apparaissent immédiatement, au point de vue didactique qui nous occupe, entre le *thème* et le *contrepoint*, de quelque espèce qu'il soit :

1° Le *thème* est *invariable* par définition, puisqu'il est *donné* à l'élève sans modification possible. C'est là une simple nécessité d'enseignement, qui disparaît dans la composition libre, comme disparaissent les « sujets donnés » dans toute application de notre activité, une fois l'étude terminée. Cette fixité du thème a pour corollaire nécessaire sa plus haute perfection possible.

Le *contrepoint*, au contraire, est éminemment *variable* ; il est subordonné au

(1) Suite. Voir la *Revue* du 15 janvier.

thème, dont il imite les qualités sans en affaiblir l'équilibre rythmique et tonal ;

2° Le *thème* est *isolé* : il est *monodique* par nature et doit pouvoir se passer de tout commentaire contrapontique.

Le contrepoint, au contraire, est *lié* au thème et ne peut se passer de lui ; il est *polyphonique* par définition et apporte par cela même, outre son caractère principalement mélodique, un élément nouveau de *simultanéité* avec les notes du thème.

La première de ces deux différences n'a guère d'autre effet pratique que l'obligation pour l'élève de remanier indéfiniment les contrepoints jusqu à leur maximum de perfectionnement, sans jamais introduire dans le thème aucune modification matérielle autre que la transposition totale dans une tonalité plus avantageuse pour l'étendue des voix qui font entendre le ou les contrepoints. En principe, aucune modification tonale ne devrait être admise non plus dans la *fonction* de chaque note du thème : nous verrons par la suite comment la rigueur de cette règle peut être atténuée.

Quant à la seconde différence, son rôle est capital et doit être examiné ici plus en détail, car toutes les formes contrapontiques sont soumises à cette loi de *simultanéité* des sons, loi *naturelle* s'il en fut, dont l'étude et la discussion complètes ne peuvent trouver place dans cet essai.

Sans entrer dans aucune controverse, nous considérerons cette loi comme admise et expressible dans la forme suivante :

Le nombre des vibrations totales émises dans le même temps par des corps sonores dont la grandeur relative varie — toutes choses égales d'ailleurs — comme

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6} \ldots \text{ etc.}$$

est respectivement égal à

$$1, 2, 3, 4, 5, 6 \ldots, \text{ etc.}$$

et *réciproquement*.

Les sons fournis par les *six* premiers termes de ces deux progressions sont considérés comme *consonants* dans l'état actuel de notre système musical. Ils forment *par rapport à leur point de départ* des intervalles qu'on appelle communément :

(1 à 2) *octave* ;
(1 à 3) *quinte juste* de l'octave ;
(1 à 4) double octave ;
(1 à 5) *tierce majeure* de la double octave ;
(1 à 6) *quinte juste* de la double octave..., etc.

Notre oreille ayant l'habitude de considérer toutes les octaves d'un son comme identiques à ce son, au point de vue des relations tonales, ces divers intervalles se réduisent à :

(1 à 2). octave ;
(2 à 3), quinte juste ;
(4 à 5), tierce majeure.

Considérés *les uns par rapport aux autres*, les sons ainsi établis forment encore entre eux les intervalles de :

(3 à 4), quarte juste ;
(3 à 5), sixte majeure ;
(5 à 6), tierce mineure.

Enfin, en vertu de cette substitution d'octaves indéfiniment admise par notre oreille, la tierce majeure (4 à 5) entendue avec l'une de ses deux notes transposée à l'octave prend le nom de :

(5 à 8) sixte mineure ;

toutes les fois que cette modification place le son *grave* de la tierce à l'*aigu*, ou réciproquement.

Tous les phénomènes succinctement rappelés ici sont, en effet, *reversibles*, c'est-à-dire qu'ils se produisent du *grave* à l'*aigu* lorsqu'il s'agit de corps sonores dont la grandeur diminue et dont le nombre de vibrations augmente, suivant les progressions indiquées, et de l'*aigu* au *grave* lorsqu'il s'agit de corps dont la grandeur augmente et dont le nombre de vibrations diminue dans les mêmes proportions (1).

Telle est, dans ses grandes lignes, la loi générale de *consonance*, ou d'*équilibre* des sons, connue aussi sous le nom de la *loi de résonance naturelle* (ou *harmonique*) des corps sonores, loi aussi simple, aussi impérieuse, aussi définitive dans son principe, qu'elle est multiple, souple et modifiable dans ses innombrables effets.

Tous les sons *consonants*, reproduisant partiellement ou totalement l'*équilibre*, à l'aide des intervalles qui viennent d'être énumérés, et dont la provenance nous est maintenant connue, sont *généralement superposables* en contrepoint (2).

Nous verrons par la suite que l'usage a fait subir à cette règle quelques extensions et restrictions plus apparentes que réelles.

Le *contrepoint note contre note* consiste donc en une mélodie formée de notes égales en nombre et en durée à celles du chant donné, et superposables à celles-ci, chacune à chacune, dans la même tonalité.

On peut conclure de cette définition :

1° Que le contrepoint note contre note est avant toute chose une *mélodie*, c'est-à-dire qu'il reste soumis aux principes d'équilibre rythmique, de variété expressive et d'unité tonale reconnus nécessaires au thème musical quel qu'il soit ;

2° Que cette mélodie, supposée, dans un but de simplification didactique, semblable par le nombre et la durée de ses notes au chant donné, doit former avec lui une succession ininterrompue d'intervalles consonants (octave, quinte, tierce majeure ; quarte, sixte majeure, tierce mineure ; sixte mineure), qu'elle soit écrite au-dessus ou au-dessous ;

3° Que l'unité de tonalité existe non seulement dans le thème d'une part et dans le contrepoint de l'autre, mais encore et surtout dans leur ensemble, entendu simultanément : d'où la nécessité d'un certain discernement dans le choix des consonances employées par le contrepoint superposé au chant, afin d'obtenir un renforcement et par une atténuation de la *tonalité* préétablie dans

(1) Ce qu'on appelle *accord parfait*, dans la terminologie usuelle de l'harmonie, n'est pas autre chose que l'émission simultanée des sons dont le *nombre de vibrations* correspond aux proportions ci-dessus indiquées, soit en ordre *ascendant* (1, 2, 3, 4, 5, 6) — accord parfait *majeur*.
soit en ordre *descendant* ($\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$) — accord parfait *mineur*.

(2) En vertu du principe de *reversibilité* des *consonances*, il est à peine utile de remarquer que le mot *superposable* doit être appliqué ici à toute note consonante qui peut s'écrire soit *au dessus* soit *au-dessous* d'une note donnée.

ce chant lui-même. Ce choix doit donc faciliter le plus possible la comparaison directe qui permet d'apprécier presque instinctivement les relations existant entre les notes du contrepoint — ou du chant — et le point de repère commun, c'est-à-dire la *tonique*.

Les divers intervalles, issus d'un son principal suivant les progressions dont il vient d'être parlé, sont plus ou moins aptes à remplir ce but, suivant leur rang vers l'aigu ou vers le grave, et la complexité plus ou moins grande de leurs rapports de vibrations avec la tonique.

Par là se révèle entre ces intervalles une sorte de hiérarchie qui permet de justifier une grande partie des *usages* établis dans l'élaboration du contrepoint note contre note.

AUGUSTE SÉRIEYX.

(*A suivre.*)

Publications nouvelles.

J.-M. MAYAN. *Le Chant et la Voix ; la Prosodie lyrique.* Paul Dupont, éditeur. — Dans cet ouvrage sérieux l'auteur énonce une grande vérité : « Pour tout le monde, dit-il, le fonctionnement de la voix est le même ; le son se produit par les mêmes effets et avec le secours des mêmes organes ». De là pour l'auteur nécessité d'instituer des règles pour le jeu régulier de l'organe, comme il y a des règles de prosodie ou de style.

Pour éviter les inconvénients du passage de voix de poitrine en voix de tête, « la seule solution, dit encore M. Mayan, est celle de *l'unité d'émission*, c'est-à-« dire une seule manière d'émettre, d'attaquer, de diriger le son, pour « toute l'étendue de la voix... La voix prend son appui, sa force et son timbre « dans le masque ». Il y aurait lieu ici de faire des réserves : l'unité d'émission est à rechercher par la jonction des registres, et non par *suppression*, suppression qui nous priverait des plus belles notes de la plupart de nos chanteurs, et du registre entier et très *naturel* de certains autres. Quant à la force vocale, elle dépend du courant d'air expirateur.

M. Mayan est d'avis, avec raison, de ne pas multiplier les exercices de vocalises et de les faire sur toutes les voyelles. La partie prosodique de son ouvrage sur l'art du chant est à remarquer, par la netteté des données et par les exemples. A propos du classement des voix, il indique le *répertoire* de chaque genre de voix ; ce qui est utile et pratique. Toutes réserves faites pour *l'attaque en tête*, qui est en désaccord avec les faits observés jusqu'à présent, l'ouvrage est sérieux et instructif.

PAUL LACOMBE. *Feuilles volantes. Danse à cinq temps.* Leipzig, Breitkopf et Hærtel. — Ces pièces sont charmantes, et si l'auteur n'y a point recours à cer-

tains raffinements modernes, c'est peut-être que le genre ne lui semble point les comporter. « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ? Que ne disiez-vous : Il fait froid ? » Il faut savoir être simple à propos, ce qui n'empêche pas d'être exquis. Le *Duettino*, entre tous, m'a paru d'une inspiration délicate et sincère. La Danse à cinq temps est ingénieuse, quoique M. Lacombe ait fait mieux sur ce rythme, qui lui est, comme on sait, familier. Recommandé à tous les pianistes. — L. L.

Albert Roussel. *Trio* pour piano, violon et violoncelle. Paris, Bellon Ponscarme. — Cette œuvre remarquable, bien construite, claire, sincère en toutes ses parties, et profondément pensée, sera jouée au Concert de la *Société Nationale* du 4 février. Nous aurons alors occasion de l'étudier en détail.

Théâtres et Concerts.

Opéra. — *Daria* (livret de MM. Aderer et Iphraïm) a reçu bon accueil. C'est un drame bien fait, très clair, un peu sec pour l'Opéra. La musique de M. Marty, d'une couleur russe un peu intermittente, est pleine de talent. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

Opéra-Comique. — Reprise de *Xavière*, de Théodore Dubois, poème de Louis Gallet ; — première représentation d'*Hélène*, poème lyrique en un acte, de Camille Saint-Saëns.

Il y a des pages charmantes dans *Xavière* ; l'harmonie est fine, l'orchestre intéressant et clair ; la chanson de saint François d'Assise, celle de la Grive et la bourrée d'Auvergne sont traitées d'une exquise manière. J'aime moins les airs sentimentaux que M. Devriès ténorise avec une voix de beurre. M. Fugère est un chanoine Fulcran plein de bonhomie, Mlle Thiéry une fort gracieuse Xavière ; Mmes Marié de l'Isle, Tiphaine et Cocyte, MM. Jean Périer et Huberdeau, complètent cette excellente interprétation. Il m'a semble que la bourrée d'Auvergne, réglée par Mme Mariquita, sentait un peu trop son cake-walk. — Sur l'œuvre de M. Th. Dubois, nous publierons prochainement une étude d'ensemble.

Le poème lyrique d'*Hélène* est, en effet, un poème plus qu'un drame, puisque l'œuvre se termine au moment où l'action, par le départ d'Hélène, se trouve engagée C'est d'abord un simple tableau, le palais de Sparte, la nuit, une nuit de fête qui rougeoie de la lueur des torches. C'est ensuite un long monologue d'Hélène, qui a quitté son palais pour fuir, non pas Ménélas, mais la tentatrice Aphrodite ; et la déesse apparaît encore, sortant de l'onde amère, et reste impitoyable aux supplications de la possédée. Pâris se montre alors, et triomphe sans peine, malgré l'apparition d'Athénè et la vision de Troie incendiée. Les deux amants s'embarquent, et c'est fini. La musique est d'une clarté, d'une

simplicité, d'une élégance suprêmes ; le premier décor, très beau ; Mlle Garden a une royale noblesse d'attitudes, une tunique mauve exquise, et une voix pure, avec, toujours, un petit reste d'accent anglais. M. Clément, en prince phrygien tout bleu, semble taillé dans l'outremer ; et c'est un excellent chanteur. Mlle Sauvaget (Vénus) ferait mieux de ne pas chanter. C. Z.

Concerts Chevillard. — *15 janvier.* — Après la *Symphonie* en *ut* mineur (mauvais départ des violons, au début), on nous offrait une œuvre nouvelle, de M. Malherbe, *Amour sacré et amour profane*. Je n'aime pas mieux l'un que l'autre, dans la musique de M Malherbe, s'entend. On a trouvé en général les idées plus vulgaires que celles du morceau de Fl. Schmitt, apprécié au dernier concert : cela tient peut-être à ce qu'elles sont plus à découvert. J'ai beaucoup aimé, en revanche, la brève allocution de M. Chevillard, qui a suivi : « Mesdames, Messieurs, M. Pablo Casals n'étant pas encore arrivé, nous allons jouer *Chéhérazade* (1) de Rimsky-Korsakof. » Ainsi se trouva devancée, par le retard d'un virtuose, l'heure de notre plaisir. Cette *Chéhérazade* est une merveille, un joyau oriental tout étincelant de rubis, de perles et de diamants ; et les mélodies qui en forment l'armature sont toutes d'or massif. Art de sensation, dira-t-on. Sans doute, et pourquoi pas ? Que serait l'art sans la sensation, et en quoi la sensation est-elle inférieure au sentiment, ou à l'idée ? Il y a des assemblages de couleurs ou de notes qui parlent plus à l'âme que les plus « expressives » mélodies et les plus logiques architectures. Tel est le cas ici : dans le conte arabe comme dans la musique du maître russe, la mer lourde où vogue Sinbad le marin, les monstres, les tempêtes, les combats, les jardins fleuris, le jeune prince et la jeune princesse, la fête à Bagdad, le naufrage, tout est une fantasmagorie aux vives couleurs, tout nous séduit, et nous captive, et nous transporte sans effort au pays des rêves. Cette musique qui ignore le développement classique est toujours nette en ses contours, riche en sa sonorité, soutenue de rythmes alertes et vivants, et d'une harmonie simple et large. Au fond, c'est le poème symphonique de Berlioz, harmonisé par Liszt, et nourri des libres mélodies de l'Orient. Il n'est point de plus savoureux mélange ; et l'on trouve en outre ici une forte unité d'inspiration qui manque à d'autres œuvres de l'école russe, et fait de *Chéhérazade* notre préférée peut-être.

Le *Concerto* de violoncelle de Schumann, bien joué par M. Casals, quoique dans une sonorité un peu rude, est une œuvre manquée qu'il valait mieux ne pas tirer de l'oubli. — L. L.

22 janvier. — Prix des places augmentés, services supprimés, en l'honneur de M. Pietro Mascagni. Grande affluence d'étrangers, Anglais, Américains, Roumains, Italiens, toutes les races : tableau. Deux messieurs olivâtres se perdent dans le programme, et prennent le second mouvement de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky pour l'Ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana, « un Italien sans doute »; l'*allegro* qui suit, pour un *Scherzo* de Cherubini : « Il y a longtemps que je n'ai entendu ce Cherubini », déclare le plus âgé ; et quand c'est fini, le premier moment de stupeur passé : « Comme on sent bien le souffle du Maître ! » Un public ainsi composé ne pouvait que faire un vif succès au

(1) J'écris ainsi, comme j'écris Pouchkine, Tchaïkovsky : nous n'avons aucune raison pour prerésenter le son *ch* par un *sch* allemand.

maëstro italien, qui s'agite, glabre et bedonnant, et salue aux applaudissements, en désignant l'orchestre d'un geste de figurant d'opéra. Tout est médiocre, d'ailleurs, en cette interprétation dénuée d'accent et de rythme ; tout, sauf les *pianissimos*, qui sont remarquables : on ne les entend plus du tout. La *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky m'a paru plus emphatique et plus vide que jamais. L'Ouverture de la *Fiancée vendue*, dont on parlait récemment ici même, est fort gracieuse, et animée de rythmes charmants, autant que M. Mascagni me permet d'en juger. Une incroyable exécution de l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs* amène enfin quelques protestations. Ah ! quand M. Chevillard nous sera-t-il rendu ? — L. L.

Concerts Colonne. — *15 janvier.* — *Manfred*, la *Symphonie fantastique*. Rien à ajouter, ni à retrancher, aux éloges que nous a déjà paru mériter l'interprétation de ces deux œuvres.

22 janvier. — *La Croisade des Enfants*, de G. Pierné (mention honorable au Concours de la Ville de Paris). — La chronique du moyen âge raconte qu'une troupe nombreuse d'enfants, suivant l'exemple des bandes de croisés qui l'avaient précédée, s'achemina vers Jérusalem et périt dispersée sur les grands chemins ou engloutie dans la mer. Voilà le fond historique du poème de M. Schwob. Des voix d'en haut ordonnent aux enfants de partir pour la Terre-Sainte. Un petit aveugle, Alain, que guide par charité la petite Allys, ne peut résister à l'appel divin ; malgré les supplications des parents, ils s'en vont tous vers l'Orient (Le départ). Le chemin est long, le soleil brûlant ; ils chantent une ronde populaire, qui est le leit-motiv de cette 2e partie (La grande route). Sur la grève, ils ramassent des étoiles de mer, qu'ils prennent pour de vraies étoiles tombées du ciel, et le marinier leur conte la légende de l'étoile... (La mer). Ils s'embarquent et font naufrage, mais Jésus leur apparaît, et ils ressuscitent en lui (Le Sauveur dans la tempête). La narration du récitant relie ces quelques épisodes.

Ce poème, qui voudrait être très simple et très naïf, sent le lettré moderne. Je trouve les réflexions suivantes plus dignes d'un théologien qui sait sa rhétorique que d'enfantelets du XIIe siècle : « Que toute angoisse sur terre soit volupté au Ciel ! Les yeux qui étaient fermés sont ouverts pour toujours. La fin de toute chose sainte est dans la joie. » Voilà le style du chœur final. Alain semble avoir lu Mæterlinck quand il dit à *son aimée* : « Le Seigneur est ici, dans le souffle de l'air, dans tes cheveux qui couvrent nos figures. » Partant de Jérusalem, il s'écrie en tribun : « Enfants, levez-vous, les chevaliers ont déposé leurs armes, les rois ne savent plus commander. » Si le poème n'a qu'une fausse naïveté, la partition, excepté dans la 2e partie animée par un thème populaire, m'a paru d'un style un peu trop savant ou, pour mieux dire, trop moderne. J'y aurais voulu une couleur plus particulière, un accent plus archaïque, des mélodies, des rythmes, des timbres qui me transportent à une époque très reculée ; j'avoue que cela est très difficile, peut-être impossible, j'aurais désiré que l'auteur me ressuscitât ou m'inventât le moyen âge. Et néanmoins que de talent dans cette légende musicale ! Je louerai particulièrement tout le début de la 1re partie, qui a de la vie et de la chaleur ; la scène sur la grève, où la musique avec force et précision donne vraiment l'impression du flot, sans tomber dans de puérils détails descriptifs ; la puissance de la tempête, qui gagnerait pourtant, à mon sens, à être

plus courte et moins assourdissante. En somme, cette musique d'un style toujours élevé et soutenu, d'une inspiration sincère, fait grand honneur à M. Pierné, et lui a valu une manifestation d'estime et de sympathie à laquelle sa modestie a presque donné les proportions d'un triomphe. L interprétation a été convenable. A. L.

Concerts le Rey. — *22 janvier.* — Grand succès pour Mlle J. Lanrezac dans la *Chanson triste* de Duparc, la *Marguerite* de Schubert et la *Chanson ancienne* de Sauzay.

Salle Érard. — *10 et 23 janvier.* — MM. Ferté et Chailley font connaître la *Sonate* pour piano et violon de Jean Huré, tirent de l'oubli le *Quatuor* (avec piano) de Castillon, et un *Quatuor* de Brahms. La dernière de ces belles séances aura lieu le 1er février : œuvres de Bœllmann, Rhené Bâton, Février, *Quatuor* de Saint-Saëns.

— *16 janvier.* — Mlle Hélène Barry n'est certainement pas une virtuose ; elle n'a pas l'agilité acrobatique des doigts, ni l'impeccable mémoire ; mais elle a, ce qui vaut mieux sans doute, un jeu délicat, une jolie sonorité, et le sentiment musical. La *Sonate* en *sol* majeur de Brahms a été interprétée avec beaucoup de grâce et de fraîcheur par Mlle Barry et l'excellent violoniste Lucien Capet. Parmi les morceaux de piano, je citerai, comme particulièrement réussis, le *Prélude* en *ut* dièse mineur de Bach, le *Bavolet flottant*, de Couperin, une *Gavotte* de Corelli, et une charmante *Berceuse* de Stephen Heller. Concert très intéressant.

— *18 janvier.* — Quatuor Luquin (MM. Luquin, Dumont, Rœlens et Richet). — Je ne crois pas que la Salle Érard ait souvent retenti d'acclamations plus nourries, plus sincères ni plus méritées. Impossible, en effet, de jouer le *Quatuor* de Debussy avec plus d'intelligence et de sentiment. ni dans une sonorité plus fondue et mieux équilibrée : les interprètes ont été dignes de l'œuvre, et je ne connais pas pour eux de plus bel éloge. La *Sonate* de Haëndel pour deux violons et piano a fait apprécier le style large, et cependant ému, de MM. Luquin, Dumont et de Lausnay. Une *Romance* de Fauré. un *Scherzo* de Chopin, le *Trio* de Th. Dubois et le très intéressant *Quintette* de Brahms figuraient encore au programme. Le Quatuor Luquin est une toute jeune société ; mais par le sérieux, le respect des œuvres et l unité de l'interprétation, elle se place déjà au premier rang. — L. L.

Salle Pleyel. — *18 janvier.* — Quatuor Calliat (Mme Calliat, MM. Calliat, Bittar Le Métayer, Jullien). *Quatuor* n° 72 de Haydn ; *Trio* n° 6 de Beethoven, *Quatuor* n° 12 de Beethoven. Très intéressante séance.

Mme Marie Mockel. — Mme Marie Mockel a donné avec son succès habituel, le jeudi 27, une soirée où furent chantées des œuvres de G. Fauré et de l'excellent maître Sylvio Lazzari.

M. Joseph Debroux donnera les 2 février, 8 mars et 5 avril 1905, trois *Récitals*, consacrés uniquement aux œuvres de J.-M. Leclair (1697-1764), Senallié (1687-1730), Francœur (1698-1787), l'Abbé (1727-1787), Louis Aubert (1720-1771). Ces œuvres anciennes sont toutes nouvelles pour nous : remercions l'admirable artiste qui nous les fait connaître.

Salle Æolian. — *17 janvier.* — Concert donné par Arthur Rubinstein.

Œuvres de Bach, Beethoven, Schumann (*Carnaval*) et Chopin. Jeu agréable, sans rien de saillant ni de personnel.

— Voici le programme des douze séances que donnera cette année le Quatuor Parent et qui auront lieu à la salle Æolian les vendredis 27 janvier ; 3, 10, 17, 24 février ; 10, 17, 24, 31 mars ; 7 avril 1905, à 9 h. très précises du soir.

Beethoven. . .	(Quatuors à cordes) 11e, 14e et Grande Fugue.
Mozart . . .	Quintette et Quatuor à cordes.
Haydn. . . .	Quatuor à cordes.
Schumann . .	2 Quatuors à cordes, 1 Quatuor avec piano.
Brahms . . .	2 Quatuors à cordes, Sonate (piano et alto).
César Franck.	Quatuor, Sonate, Quintette.
Vincent d'Indy	2e Quatuor à cordes, Poème des Montagnes (pour piano), Sonate pour piano et violon (1re audition .
Ernest Chausson.	Quatuor et sextuor avec piano.
Debussy . . .	Quatuor à cordes. Œuvres pour piano.
De Wailly. . .	Sonate (piano et violon). Œuvre nouvelle.
V. Vreuls . .	Trio (piano, violon, violoncelle). Œuvre nouvelle.
Ravel. . . .	Quatuor à cordes. Œuvre nouvelle.
Samazeuilh. .	Sonate (piano et violon). Œuvre nouvelle.
Jean Huré. .	Sonate (piano et violoncelle). Œuvre nouvelle.
Svendsen . .	Quintette à cordes.

Il est inutile d'insister sur le haut intérêt de cet ensemble, ni sur les services que rendent aux jeunes musiciens M. Parent et son excellente phalange. Etant donnée aussi la modicité du prix de l'abonnement (de 40 à 25 francs pour la série), nul doute que tous les vrais amateurs de musique ne tiennent à entendre ces beaux concerts.

Institut catholique. — Au cours pratique de *Chant grégorien*, dirigé par M. Amédée Gastoué et qui obtient tant de succès, vient de s'adjoindre un nouvel attrait.

A partir du 10 janvier, un ensemble de conférences est donné par M. P. Aubry, archiviste paléographe, sur « les à-côté du chant grégorien ». Sous ce titre, l'érudit musicologue traitera de l'origine des *proses*, des *séquences*, des *tropes*, des chants des *mystères*, de la paléographie *grégorienne*.

Sauf modifications ultérieures, ces conférences auront lieu : les mardis 10 janvier, 7 février, 4 avril, 9 mai et 6 juin.

L'inscription au cours est de 20 francs. Les personnes non inscrites paient un droit de 1 fr. par conférence.

Schola Cantorum. — *31 janvier*. — Mlle Bl. Selva continue la série de ses concerts historiques : au programme, la 2e *Sonate* de Kuhnau sur des scènes de la Bible, pièces de Couperin, Rameau, Scarlati et Bach. Les prochaines séances auront lieu le 28 février, les 14 et 28 mars, 11 avril 1905.

— *27 janvier*. — Reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi (1670), dont on n'a pas oublié le succès de l'an passé.

Concerts annoncés : les 2 et 16 février, 2 et 16 mars audition intégrale des œuvres d'orgue de Cés. Franck (M. G. Bret, Mlle Bl. Selva, le Quatuor Parent);

au programme du 2 février : *Pièce héroïque, Prélude, Fugue et Variations, Grande pièce symphonique* pour orgue.

Le 8 février, concert donné par Mme Camille Fourrier : mélodies de Cl. Debussy et Moussorgsky ; *Quatuor* de Debussy (le Quatuor Hayot), *Sonate* pour flûte de Bach (M. Barrère), *Suite*, avec trompette, de V. d'Indy (M. Lachanaud). Les œuvres, comme l'interprétation, seront, on le voit, de tout premier ordre.

Théatre Trianon. — *21 janvier.* — Première des séances Engel-Bathori (*Une heure de musique*) consacrée à Cés. Franck. Causerie par M. Arthur Coquard. La 2e séance a lieu le 28 janvier, à 5 heures : œuvres de M. Gédalge.

Concerts Alfred Cortot. — *19 janvier.* — Le programme de cette séance est aussi intéressant, aussi varié qu'on le peut souhaiter ; sauf le *Concerto* de violon de Beethoven, il ne comprend pas une seule œuvre qui figure au répertoire des autres concerts. Voilà qui est fort bien, d autant plus que tout fut excellemment présenté par M. Cortot et son orchestre. M. Cortot dirige d'incomparable façon la musique de Liszt : il sait donner à l'interprétation toute la souplesse désirable, sans pourtant tomber dans l'excès.

Le poème symphonique *Festklaenge* est une superbe page musicale, lucide, d'un parfait équilibre, d'une grande intensité de couleur, et qui, comme bien d'autres compositions de Liszt, laissées de côté on ne sait pourquoi, devrait depuis longtemps déjà avoir été popularisée ici. Peut-être, en quelque journée de loisir, sera-t-il amusant d'établir un parallèle entre cette page et *Fêtes* de M. Debussy.

J'aurais besoin d'entendre encore la *Rhapsodie moderne* de M. Vreuls ; à cette première audition, j'ai trouvé fort intéressant le travail thématique et orchestral de l'œuvre. J'ai dit récemment toute l'admiration que j'ai pour les mélodies de Moussorgsky et pour Mme Olénine qui en est l'interprète idéale. La grande artiste a remporté en l'occasion présente son succès coutumier avec la *Chambre d'enfants*, ainsi qu'avec deux autres pièces orchestrées par M. Cortot avec tact et de très heureuse façon. Des fragments symphoniques de l'*Orfeo* de Monteverdi complétaient le programme. — M.-D. C.

Elysée Palace. — *26 janvier.* — Œuvres de Louis Lombard, dirigées par l'auteur : *Air de Ballet*, *les Lacs Lombards*, *Guignol*, *Élégie*.

Société Philharmonique. — *24 janvier.* — MM. Sapellnikof et Henri Marteau donnent une correcte interprétation de la *Sonate* en *mi* bémol de Beethoven. Mme Jeanne Raunay est exquise dans la *Phidylé* de Duparc.

Concerts annoncés : 1re quinzaine de février. — *Grande Salle Pleyel.*

Le	1er	M. Raymond Marthe, violoncelliste,	soir.
	2	M. Joseph Debroux, violoniste,	—
	4	La Société nationale de musique,	—
	5	Mme Breton Halmagrand (élèves de),	journée.
	6	M. Vincent d'Indy,	soir.
	7	M. Armand Forest,	—
	9	M. Daniel Herrmann,	—
	10	Mme Landowska (1re séance),	—
	11	Mme Olénine d'Alheim,	—
	13	Mlle Cécile Meüdt,	—
	14	Mlle Gaüda,	—
	15	Mlle Henriette Menjaud,	—

Actes officiels, Informations et Correspondances

Légion d'honneur. — Tous nos compliments à M. Arthur Coquard, l'excellent compositeur (dont les titres seraient vraiment trop longs à énumérer !...), et à M. Nadaud, le professeur éminent du Conservatoire, récemment nommés chevaliers de la Légion d'honneur.

Concours Cressent. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur la proposition de M. Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, vient de décider, avec le consentement des représentants actuels des héritiers Cressent, que le *Concours Cressent*, qui jusqu'ici avait été exclusivement ouvert aux œuvres de composition musicale dramatique, serait, cette année, réservé aux œuvres de compositions musicales symphoniques.

Aux termes du règlement élaboré à ce sujet, les compositeurs qui désireront prendre part au concours auront le choix entre les trois formes suivantes :

1° Symphonie proprement dite ;

2° Suite d'orchestre ;

3° Poème symphonique avec soli et chœurs.

Sont exclues du concours les œuvres présentant un caractère liturgique et celles qui ne seront pas entièrement inédites.

Les partitions devront être adressées *franco* à la Direction des Beaux-Arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, du 1er au 31 mars 1906.

La Direction des Beaux-Arts fait parvenir le programme du concours à toute personne qui en fait la demande.

Conservatoire. — Par arrêté du 9 décembre, M. Busser, ancien grand prix de Rome, chef d'orchestre et chef des chœurs de l'Opéra-Comique, est nommé professeur de la classe d'ensemble vocal, en remplacement de M. G. Marty, appelé à d'autres fonctions.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Novemb.	*Faust.*	Gounod.	18.125 41
23 —	*Salammbô.*	Reyer.	12.585 92
25 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.798 84
26 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	13.492 50
28 —	*Samson et Dalila. — Coppélia.*	Saint-Saëns. L. Delibes.	16.809 91
30 —	*La Favorite.*	Donizetti.	14.741 76
2 Décemb.	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	14.645 84
3 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	13.616 50
5 —	*Salammbô.*	Reyer.	13.327 91
7 —	*Faust.*	Gounod.	16.982 26
9 —	*Le Fils de l'Etoile.*	C. Erlanger.	15.040 34
10 —	*La Favorite.*	Donizetti.	12.197 50
11 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	6.677 50
12 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	14.673 41
14 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.248 26
16 —	*Salammbô.*	Reyer.	14.731 84
17 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	12.610 50
19 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	20.099 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Nov. mat.	*Carmen.*	Bizet.	7.329 50
20 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	5.787 50
21 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	4.505 »
22 —	*La Traviata.*	Verdi.	6.270 50
23 —	*Don Juan.*	Mozart.	8.653 50
24 —	*Alceste.*	Gluck.	8.936 80
25 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	8.368 50
26 —	*Alceste.*	Gluck.	9.549 40
27 — matinée	*Don Juan.*	Mozart.	9.463 50
27 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.528 50
28 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.602 50
29 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	5.629 »
30 —	*Louise.*	Charpentier.	6.373 50
1er Déc.	*Manon.*	Massenet.	9.529 »
2 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.638 »
3 —	*La Traviata.*	Verdi.	9.302 40
4 — matinée	*La Fille du Régiment. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Donizetti. Massenet.	8.742 50
4 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	6.733 50
5 —	*Louise.*	Charpentier.	4.591 »
6 —	*Les Noces de Jeannette. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Massé. Massenet.	5.154 50
7 —	*Carmen.*	Bizet.	5.664 50
8 —	*Manon.*	Massenet.	9.301 30
9 —	*Don Juan.*	Mozart.	7.616 »
10 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame:*	Mascagni. Massenet.	9.473 88
11 — matinée	*Le Chalet. — La Traviata.*	Adam. Verdi.	7.381 50
11 — soirée	*Le Toréador. — Lakmé.*	Adam. L. Delibes.	5.538 50
12 —	*Mireille.*	Gounod.	4.581 »
13 —	*Don Juan.*	Mozart.	7.533 50
14 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.577 50
15 —	*La Traviata.*	Verdi.	8.255 »
16 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.102 »
17 —	*Manon.*	Massenet.	9.692 40
18 — matinée	*La Fille du Régiment. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Donizetti. Massenet.	7.032 »
18 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.753 50
19 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.613 50

Lyon. — Par arrêté du 19 décembre 1904 de M. le Préfet du Rhône, Mlle Bas, répétiteur à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national, à Lyon, est nommée professeur adjoint audit établissement.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral du 21 décembre 1904, M. Forestier (Xavier), chargé du cours préparatoire de solfège à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier, est nommé professeur titulaire à cette Ecole.

Dijon. — A la date du 23 décembre 1904, M. le Préfet de la Côte-d'Or a nommé Mlle Matthieu et Mme Cuinat-Lagrange, professeurs suppléants à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, pour l'enseignement du chant.

Moulins. — Par arrêté de M. le Préfet de l'Allier, en date du 30 décembre dernier, M. Cornier (Charles) est nommé professeur de clarinette à l'Ecole nationale de musique de Moulins en remplacement de M. E. Valude, démissionnaire.

Bordeaux. — La seconde partie de la tétralogie wagnérienne, *La Valkyrie*, vient d'être créée dans notre ville avec une splendeur inaccoutumée. Le concours de Mme Jane Marcy et de M. Cornubert n'a pas peu contribué à mettre en relief et à faire savourer les parties les plus ténébreuses de cette partition.

L'enthousiasme très grand professé pour le génie de Bayreuth, qui avait réuni l'élite de nos compatriotes, s'est cependant manifesté avec une mesure tant soit peu provinciale ; cela tient surtout à la difficulté toujours nouvelle pour la plupart d'assimiler à leur tempérament cette musique qui ne demande cependant qu'un peu de perspicacité pour être comprise et qui atteint le plus haut point du sublime lyrique.

Sauf cette petite restriction, ce chef-d'œuvre admirablement monté par notre excellent directeur M. F. Boyer a soulevé d'innombrables ovations et la plus large part du succès revient sans contredit à Mme J. Marcy qui, dans le rôle de la Valkyrie, a déployé toutes les ressources dramatiques que sa magnifique voix, à la fois puissante et tendre, lui a permis de nous offrir — ce qui lui a valu du reste une superbe palme et chaleureuses ovations. — M. Cornubert (Siegmund) a composé son rôle avec science et ampleur ; l'organe n'est cependant pas parfait et le style quelque peu affecté.

Le reste de l'interprétation était confié à *nos artistes*, MM. Blancard, Sylvain, M. A. Baron, Nady-Blancard, qui ont justifié une fois de plus la belle confiance et le haut témoignage de satisfaction qu'ils reçoivent chaque jour. Le jeune maestro E. Montagne conduit toujours et à coup sûr sa pléiade d'artistes, qu'il mène véritablement à la victoire. Nos sincères félicitations pour ce nouveau triomphe.

Un des plus chaleureux accueils est réservé à la musique de la Garde républicaine, autorisée par le Ministre à prêter son concours à l'inauguration du monument Gambetta, qui aura lieu le printemps prochain.

Notre gracieuse ballerine, Mlle Régina Badet, qui a prêté son concours à la 1000e de *Carmen*, est engagée à l'Opéra-Comique, à partir du mois de mai.

Le 4e *Concert à Sainte Cécile*, avec le concours de M. Chassang, des concerts Lamoureux, et M. G. Enesco, dont la *Revue Musicale* a récemment publié le portrait et la brillante biographie, était composé des morceaux suivants :

I.	*Symphonie* en *ré* mineur	César Franck.
II.	*Edith au col de cygne*.	G. Hue.
III.	*Concerto* pour violon.	Beethoven.
IV.	*Les Chansons de Miarka*	A. Georges.
V.	*Suite d'Orchestre* (1re audition).	G. Enesco.

Le succès du *Jongleur de Notre-Dame* s'accentue de jour en jour dans notre

ville ; c'est ainsi que la 10e représentation a fait salle comble. Brillamment interprété par MM. Boyer, notre sympathique directeur (dans Boniface), Leclerc (Jean) et Blancard (le prieur), l'heureux chef-d'œuvre de Massenet est certainement une des meilleures créations lyriques offertes aux Bordelais depuis quelques années. Jos. Grimo.

Bruxelles. — La direction du théâtre de la Monnaie s'est particulièrement distinguée pendant le mois de décembre, où il nous a été donné d'assister à une série de représentations en tous points réussies et qui font honneur à la direction aussi bien qu'aux exécutants.

Ce fut d'abord la première d'*Alceste*, qui aura été l'événement par excellence de la saison artistique. Mise en scène irréprochable, interprétation unique, rien n'avait été négligé pour assurer le succès de cette pièce qui a répondu à toutes les espérances. La voix opulente et sonore de Mme Litvinne s'est déployée à merveille, en même temps que son âme d'artiste s'épanchait tout entière, avec un enthousiasme qui ne s'est pas démenti un instant. L'air de « Divinités du Styx », enlevé avec une puissance et un éclat vraiment tragiques, a transporté l'auditoire, qui a fait ovation sur ovation à la grande artiste, laquelle a d'ailleurs montré la même conviction, la même flamme inspirée jusqu'au dernier acte.

Signalons qu à la différence de ce qui s'était fait à l Opéra-Comique de Paris, où l'Apollon qui se dressait au milieu du temple, dans le décor du 2e acte, était une statue en bronze, très belle reproduction de l'*Apollon Didymien* du Louvre, on a choisi un Apollon hiératique dont un plâtre existe ici, au musée du Cinquantenaire, l'Apollon de Tenea, avec les yeux en émail bleu, la bouche et les cheveux dorés, suivant les traditions de l'art grec primitif.

Le chef-d'œuvre de Gluck avait été donné une fois à la Monnaie, à la fin du XVIIIe siècle ; mais il est certain que cette représentation fut loin d'avoir reçu les mêmes soins que celles auxquelles nous avons pu assister et dont on peut considérer la reprise comme une véritable première qui fera époque dans les annales de la Monnaie.

M. Van Dyck, qui était déjà en représentations à Bruxelles, a chanté la *Valkyrie* à côté de Mme Litvinne, imprimant un éclat exceptionnel aux deux représentations extraordinaires données les 27 et 31 décembre, qui réunirent deux des plus grands chanteurs wagnériens de l'époque.

Le 3 janvier, nous assistions à la première de deux œuvres de M. Albeniz qui caractérisent bien les tendances actuelles de l'école espagnole.

Pepita Jimenez est une adaptation scénique d'un conte de Juan Valera dont une traduction a paru chez Calmann-Lévy sous le nom de *Récits andalous*. Dans cette comédie lyrique toutes les situations sont commentées par un accompagnement orchestral très fouillé, très étudié, variant très loin les thèmes mélodiques dont le caractère s'apparente étroitement au rythme ternaire presque exclusivement employé pour souligner les danses et les jeux, aussi bien que les lamentations, à quelques récits près. Sur un sujet assez peu consistant, l'auteur a brodé de main experte une musique sérieuse, mais délicate et spontanée. Nous sommes ici en plein système de mélodie continue, conservant strictement son caractère de finesse et de distinction. — A. Rebecq.

Lille. — *Société de musique*. — 18 *décembre*. — La *Vestale* de Spontini (1).

(1) Il existe une *Vestale* de Mercadante, représentée en 1841.

— La Société de musique de Lille a consacré son deuxième concert à l'exécution intégrale, ou presque, de cet opéra fameux, et cela avec un succès remarquable, devant plus de trois mille personnes.

La *Vestale* est le chef-d'œuvre de Spontini, et le meilleur opéra qui ait été composé sous l'Empire. Représenté pour la première fois à l'Académie impériale de musique, le 15 septembre 1807, il fut joué avec un succès immense qui a duré 30 ans. Les reprises (en 1854) laissèrent le public indifférent.

L'*Ouverture* est d'un beau caractère, et, par certains détails d'instrumentation qu'on retrouve dans l'introduction de *Tancrède*, on voit combien Rossin a emprunté à son compatriote. Commencée par un *andante* très expressif, elle se continue et se termine par un *presto agitato* plein de mouvement.

Le premier acte avec ses grands récitatifs est d'une belle et noble exposition. L'hymne du matin que chantent les vestales est tout à fait dans le style de Gluck, ainsi que l'air de la grande prêtresse : *L'amour est un monstre barbare*, morceau qui rappelle l'air de la haine d'*Armide*. Très touchante, la scène où Julia restée seule se débat entre l'amour qu'elle éprouve pour Licinius et ses devoirs de vestale, et quelle passion dans l'air admirable : *Licinius, je vais donc te revoir*, dont les cris douloureux se prolongent jusqu'à la marche triomphale, à laquelle Berlioz a emprunté certaines sonorités pour la marche des *Troyens!*

Le second acte est un chef-d'œuvre. Nous rappellerons entre autres l'air si pathétique en *ut* mineur : *Impitoyables Dieux* ; celui de Licinius : *Les Dieux prendront pitié* ; le duo classique : *Sur cet autel sacré*. et enfin le finale joué si souvent dans les concerts et avec tant de succès (Luigini le donna aux concerts du Conservatoire de Lyon en 1885).

Le dernier acte, moins important, renferme encore de grandes beautés : l'air de Licinius, le duo avec le grand prêtre, la marche funèbre, la plainte de Julia : *Toi que je laisse sur la terre*, le chœur d'allégresse final, en *si* bémol, dont Rossini s'est souvenu dans *Moïse*.

L'interprétation était de premier ordre : Mmes Litvinne, Auguez de Montalant, et pour les hommes Cazeneuve, et Baer qui, par la beauté de sa voix, l'autorité de son style dans les récitatifs, écueil de tant de nos chanteurs, s'est affirmé un artiste de premier ordre.

Nous avons dit déjà ici ce que nous pensions des chœurs de la Société. Je répète qu'à l'heure actuelle je ne connais pas, en France, d'exemple de masses chorales de cette importance possédant autant d'intelligence musicale, de talent et de qualité de voix. Il faudrait aller en Allemagne, et encore...

L'orchestre, un peu réduit au rôle ingrat et difficile d'accompagnateur, s'est tiré adroitement de cette musique un peu vieille pour notre époque sous la baguette sagace de M. Maquet, dont le talent sait se plier à tous les styles et à toutes les musiques. Dr Gaudier.

Londres. — Ce mois-ci nous avons plutôt souffert d'un embarras de richesses, car presque tous les soirs il y a eu concerts, principalement dans les salles Erard, Steinway, Bechstein et Broadwood ; quelquefois même il y a eu concert l'après-midi aussi bien que le soir. Néanmoins leurs longs programmes n'ont qu'un médiocre intérêt pour un pays étranger. Les concerts d'orchestre ont été beaucoup plus intéressants, quoique l'orchestre de Queen's Hall ait eu un succès assez douteux dans le Poème symphonique *Penthesileia* (Hugo Wolff) et dans

Hexenlaid, de Schillings. *L'Après-Midi d'un faune*, de Claude Debussy, a été appréciée. — Victor Maurel a eu un énorme succès au concert qu'il a donné dernièrement ici, et a prouvé qu'il est aussi artiste dans la salle de concert que sur la scène de Covent-Garden. Le *London Symphony Orchester*, sous l'habile direction de Steinbach, a donné une superbe audition d'œuvres magistrales des fameux maîtres Bach, Beethoven, Brahms.

M. Edward Elgar a accepté la chaire de musique récemment créée à Birmingham. Les amis de son art espèrent que la chaire ne deviendra pas un « fauteuil ». — Le programme du concert d'orchestre du jour de l'an du *Queen's Hall* contient une nouveauté intéressante, qui n'est rien moins que trois *nouvelles* ouvertures écrites par Richard Wagner, il y a à peu près cinquante ans : *Polonia, Rule Britannia, Christophe Colomb.* HUGO CONRAT.

MONTPELLIER. — *Les concerts.* — A défaut de concerts de musique, nous avons des concerts de virtuoses. Quand ils ont nom Thibaud, on ne songerait pas à s'en plaindre, si l'on ne trouvait au programme des jongleries telles que les *Airs bohémiens* de Sarasate. Pourquoi faut-il qu'un artiste de cette valeur, après avoir interprété avec respect et émotion la *Sonate* de Franck, et surtout après l'avoir fait comprendre à l'intégralité d'un public plutôt modéré dans ses sympathies, se croie obligé de montrer l'agilité de ses doigts ? Quand donc comprendra-t-on que, même en province, nous désirons seulement de la musique et non des études ?

A part ce détail, — d'ailleurs essentiel, — on ne saurait trop admirer l'intensité de l'expression et la pureté du style de M. Jacques Thibaud.

M. Julien Thibaud, qui l'accompagnait, a interprété avec vigueur sinon avec âme l'*Apassionata*. Il fut meilleur dans la *Sonate* de Franck.

Concert Wurmser. — Que faut-il reprocher à M. Wurmser ? comment se fait-il qu'avec l'élégance infinie de son doigté et de son toucher, on n'ait pas une minute l'impression de la pensée de l'auteur, mais simplement celle d'une perpétuelle recherche d'effets malheureux ? On s'est aussi demandé sans cesse quelle occupation urgente poussait M. Wurmser à accélérer et à précipiter le mouvement de tout ce qu'il a interprété. Ajoutons que les fantaisies pour piano sur des opéras, serait-ce *Don Juan*, ne nous paraissent pas si précieuses qu'à nos pères. La musique de piano manquerait-elle ?

Avec M. Wurmser, Mlle Povla Frisch a chanté une très intéressante série de lieds, allemands et français. On ne saurait trop l'en remercier, car cette forme musicale, une des plus émouvantes et des plus expressives, est généralement peu donnée en province. Mlle Frisch, dont la diction est excellente, a été particulièrement intéressante dans l'*Impatience* de Schubert, et dans la très voluptueuse *Ode Saphique* de Brahms.

Société de concerts de Musique classique. — Une compagnie de quartettistes composée de MM. Carles et Bouillon, violonistes, Ballé, altiste, et Flouch, violoncelliste, et un pianiste, M. Bérard, ont entrepris de donner une série d'auditions de musique de chambre. Nous n'insisterons pas sur l'intérêt de cette tentative. Pour des raisons probablement mystérieuses, la musique de chambre, la plus intime et la plus émue, la plus profonde et la plus expressive, est de toutes les musiques la moins répandue en province.

Au programme de la première audition se trouvaient le *Quatuor* 1 de Beethoven

et le *Quintette* de Franck. Un peu flou, le quatuor, et manquant visiblement de travail, au moins dans l'*allegro* initial. En revanche, l'interprétation du quintette fut remarquable. Il fut rendu avec respect et émotion, les thèmes suffisamment mis en relief, le sentiment soutenu et homogène. Une pareille exécution nous permet d'espérer des auditions intéressantes.

Dans le même concert M. Raymond Bérard, qui avait montre un sentiment musical très profond dans sa partie du quintette de Franck, donna une interprétation très fougueuse et très romantique d'une polonaise de Chopin.

Grand-Théâtre. — Après avoir somnolé pendant près de trois ans et chômé complètement ces derniers temps, le Théâtre de Montpellier, sous la direction de M. Marius Granier, vient à nouveau apporter sa part au mouvement artistique.

Nous ne parlerons pas aujourd'hui des pièces représentées : éternellement semblables. Quand donc sera-t-on débarrassé des *Mignon* et des *Lakmé* ? On nous promet d'ailleurs à bref délai la *Reine Fiamette* et le *Jongleur de Notre-Dame*.

Cependant il nous a été permis d'apprécier la valeur des artistes qui donnent un ensemble très satisfaisant. Je mentionnerai spécialement M. Galland, de l'Opéra-Comique, M. Van Neym et surtout Mlle J. Mérey. Cette artiste joint à une voix d'une richesse infinie le jeu le plus naturel et le plus vécu. On doit lui être particulièrement reconnaissant d'adopter dans un théâtre méridional, où les succès de roulades sont si faciles, la méthode plus sobre du Théâtre de la Monnaie, où elle était précédemment. Il est certes très agréable d'entendre une jolie voix, mais le plaisir esthétique est tellement supérieur à sentir une belle création du génie dramatique et lyrique ! C'est avec impatience qu'on attend Mlle Mérey dans le personnage si délicat et si vivant de la petite reine Fiametta.

André Aron.

Monte-Carlo. — Les concerts de Monte-Carlo ont commencé le 24 novembre par la 9e *Symphonie*... sans les chœurs, et jouée dans l'ordre suivant : *Allegro, adagio, scherzo*. La suppression de la partie vocale et la terminaison brusque sur les trois mesures en unisson du scherzo sont d'un effet un peu décevant. Au même programme : *Ce que l'on entend sur la montagne*, le premier des douze poèmes symphoniques de Liszt.

Au 2e concert (1er décembre), la symphonie *Jupiter ; In der natur*, une des trois ouvertures composées par Dvorak en Amérique, et les trois premières parties de la délicieuse *Psyché* de César Franck. Là encore nous avons regretté que l'absence de chœurs n'ait pas permis d'exécuter entièrement ce chef-d'œuvre.

Et c'est encore sans chanteurs que nous furent donnés les *Adieux de Wotan*, joués au 3e concert (8 décembre) par l'orchestre seul après *l'Apprenti sorcier* et *Sadko*, deux perles. On ne saurait comparer l'œuvre de Rimsky-Korsakow à la *Jeanne d'Arc* de Mozskowski, bien inférieure, par laquelle commençait la séance. Ce poème symphonique, divisé en quatre parties : *Vie pastorale et visions ; méditations sur le passé ; entrée à Reims ; prison, mort et apothéose*, a paru très long et pas toujours à la hauteur du sujet qui l'a inspiré.

A noter encore une très brillante interprétation de la *Symphonie en* ut *majeur* de Schumann au 4e concert (16 décembre), et au 5e la reprise de la 6e *Symphonie* de Glazounow, déjà jouée avec succès à la saison dernière, ainsi qu'une fine exécution de *Casse-noisette*, de Tchaïkowsky, ballet gentillet, mais un peu mince.

Comme l'on voit, l'école russe était largement représentée sur les programmes de ces derniers concerts

Nice — *Opéra.* — Le 26 décembre a eu lieu la création de l'*Epreuve*, opéra de M. Ch. Pons, dont ce sont les débuts au théâtre.

Présentée comme oratorio et sous le titre du *Christ au désert*, cette œuvre obtint un classement très honorable au dernier concours de la ville de Paris. Ce premier succès a engagé les auteurs à remanier leur drame sacré afin de lui faire voir les feux de la rampe.

Les trois actes ainsi obtenus nous montrent Satan essayant de tenter le Christ et le soumettant à trois épreuves : la faim, la puissance et l amour. C'est cette dernière tentation qui constitue la principale action dramatique. Une caravane composée surtout de femmes esclaves traverse le désert où se tient en prière Jésus (que les auteurs appellent Jehozuah pour ne froisser aucune susceptibilité). Le pas alourdi des voyageurs fatigués est marqué à l'orchestre par une marche pesante d'une jolie couleur. Le Nazaréen, par sa parole persuasive, fait libérer les malheureuses esclaves. L'une d'elles, Medhora, en garde pour son libérateur plus que de la reconnaissance, et au deuxième acte c'est de cette affranchie, devenue une courtisane célèbre, que se sert Satan pour tenter de nouveau Jésus. Cette tentatrice, qui semble vouloir résumer en elle Salomé, Marie Madeleine, Kundry et Thaïs, échoue dans son entreprise, et c'est elle au contraire qui, touchée par la grâce, renonce aux joies de ce monde.

Le défaut de ce poème est d'être trop sacré pour un opéra et trop profane pour un oratorio. La forme primitive de l'ouvrage reste forcément prédominante, de sorte que les caractères sont musicalement insuffisamment développés et les personnages ne vivent pas. Du reste, la partie vocale est assez mal écrite et sans intérêt, et c'est surtout par la partie orchestrale que vaut cet ouvrage.

Le compositeur, contrairement à ce que l on pourrait supposer à la lecture du sujet, s'inspire beaucoup plus de Gounod que de Massenet. Il a de ces deux maîtres la tournure mélodique et le charme, moins l'originalité. Ses phrases ont un contour ondoyant et caressant et passent par une série de modulations, peut-être trop nombreuses, mais très douces : l'auteur semble éviter les dissonances de l'école moderne. Les parties purement dramatiques sont gauchement écrites ; mais tout le reste est composé dans un style polyphonique supérieurement traité. L'instrumentation de M. Ch. Pons est assez variée, quoique timide, et le musicien semble affectionner surtout les timbres composites chers à Wagner. Elle a une qualité très appréciable : elle n'est pas bruyante. — En résumé, œuvre de début musicalement intéressante.

Décors et mise en scène très soignés. Interprétation médiocre et sans nuance ; il est vrai que la faute n'en est pas entièrement aux acteurs. Au contraire, l'orchestre, conduit par M. Dobelaer, a été parfait

La saison théâtrale a commencé à l'Opéra par *Sigurd*. La troupe. bonne dans son ensemble, vient d'être admise entièrement par la commission théâtrale, à qui incombe à Nice le soin de juger et de recevoir les artistes lyriques après leurs débuts. Parmi ces artistes il faut surtout citer les soprani H. Therry, Vera Nimidoff ; les ténors J. Gautier, Th. Salignac, Flachat ; les basses Layolle, Lafont et Laskin. A noter le succès de Mme Charlotte Wyns dans ses divers rôles, et les heureux débuts de Mlle Cesbron (de l'Opéra-Comique)

dans la *Bohême* et dans *Louise*, qu'elle joue avec une simplicité émouvante.

Le succès (relatif) de l'œuvre de M. Charpentier et son maintien au répertoire de notre première scène suggèrent quelques réflexions. J'ai ouï dire que l'auteur ne voyait pas, au début, d'un bon œil, son roman musical représenté à Nice. Il redoutait sans doute l'indifférence, l'hostilité peut-être d'un public élégant et superficiel qui, cherchant surtout des plaisirs faciles, eût pu s'offusquer du sujet et ne pas avoir la patience d'écouter une musique indépendante et forte (quoique non exempte d'une certaine recherche de l'effet). Le sujet, au contraire, l'a ému par son côté sentimental et la musique a plu à quelques-uns qui, critiques et public, l'assimilent volontiers à celle de la nouvelle école italienne, plus réaliste qu'impressionniste, fort en honneur dans la région.

— Au Casino, la saison d'opéra comique s'est ouverte avec succès par *Lakmé* et *Carmen*, avec Mme Charlotte Wyns et M. Thomas Salignac.

— A la Jetée-Promenade, le grand orchestre de M. Gervasio, un chef très remarquable, nous donne de beaux concerts. Depuis le commencement de l'hiver nous avons eu des festivals Massenet, Reyer, Saint-Saëns, des concerts classiques et des avant-midi-concerts (c'est le titre donné à des séances qui ont lieu dans la matinée) aux programmes heureusement composés.

EDOUARD PERRIN.

NEW-YORK. — Une curieuse reprise des *Folies amoureuses* de Regnard vient d'être donnée en Amérique par le Cercle français de l'Université Harvard, qui depuis dix-huit ans s'efforce de faire connaître au public américain les chefs-d'œuvre de notre scène. La pièce était accompagnée du *Prologue* et du *Ballet de la Folie*, c'est-à-dire telle qu'elle fut présentée au public parisien en 1704 par l'auteur lui-même. Poussant même leur esprit d'initiative intelligente plus loin, les membres du Cercle français, qui représentaient il y a quelques années la première du *Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac, réussirent à découvrir le manuscrit original de la musique qu'écrivit Gilliet pour la représentation de 1704, musique qui ne fut jamais imprimée et qui a disparu du répertoire de la Comédie-Française. Malgré les difficultés techniques d'interprétation, la partie musicale a eu le plus vif succès, et le jeu sûr et fin des acteurs a soulevé l enthousiasme des nombreux spectateurs. C'est là une très intéressante reconstitution qui mérite d'être signalée et qui témoigne une fois de plus de la manière si entendue avec laquelle la Fédération de l'Alliance française aux Etats-Unis s'occupe de la langue française et de notre littérature en Amérique.

— *Le numéro sur la chanson populaire en dehors de la France, annoncé pour le 15 février, ne paraîtra que le 1er mars 1905, les renseignements demandés en Russie et en Finlande ayant été retardés par les troubles de Saint-Pétersbourg.*

Erratum.

Une transposition de paragraphes s'est produite dans l'article de M. Calvocoressi sur Edward Elgar (numéro du 15 janvier).

Prière d'intercaler, entre la cinquième et la sixième ligne de la page 43, tout ce qui vient, page 44, après ces mots : *En 1882, M. Elgar...* jusqu'à... *la sincérité* (page 45, ligne 29).

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Chanson à Quatre voix

Publiée par
Henri QUITTARD

G. BOUZIGNAC
(XVIIe Siècle)

DESSUS
Quel espoir de guérir Puis j'avoir Puis j'avoir

HTE CONTRE
Quel espoir de guérir quel espoir de guérir puis j'a_voir Puis j'avoir

TAILLE
Quel espoir de gué_rir Puis j'avoir

BASSE
Quel espoir de guérir Quel espoir de guérir Puis j'a_voir sans mou

RÉDUCTION DES VOIX
p

puis-j'avoir sans mou_rir d'un a_mou_reux d'un a_mou_reux

puis-j'a_voir sans mou_rir d'un a_mou_reux d'un a_mou_reux d'un a_mou_

puis-j'avoir sans mou_rir d'un a_mou_reux d'un a_mou_

_rir d'un a_mou_reux d'un a_moureux mar_ty_

pp *p*

d'un a_mou_reux marty_re que je puis bien souf_frir que je puis

_reux mar_ty_re que je puis bien souf_frir

_reux d'un a_mou_reux marty_re que je puis bien que je puis bien

_ _ re que je puis bien souf_frir

f *sf*

bien souf_frir Mais... mais... je ne l'o_se je

Que je puis bien souf_frir Mais... mais... je ne l'o_se

souf_frir souf_frir Mais... mais... je ne l'o_

Que je puis bien souf_frir Mais... mais... je ne

cresc. *pp retenu.* *mf plus vite.* *cresc.*

ne lo - se di - re quel moy - en de cé - ler Et mou - rir

je ne l'o - se di - re quel moy - en de cé - ler et

se mais je ne l'ose di - re quel moyen de céler Et mourir

l'o - se di - re quel moy - en de cé - ler Et mourir

f *retenu.* *p* *sf*

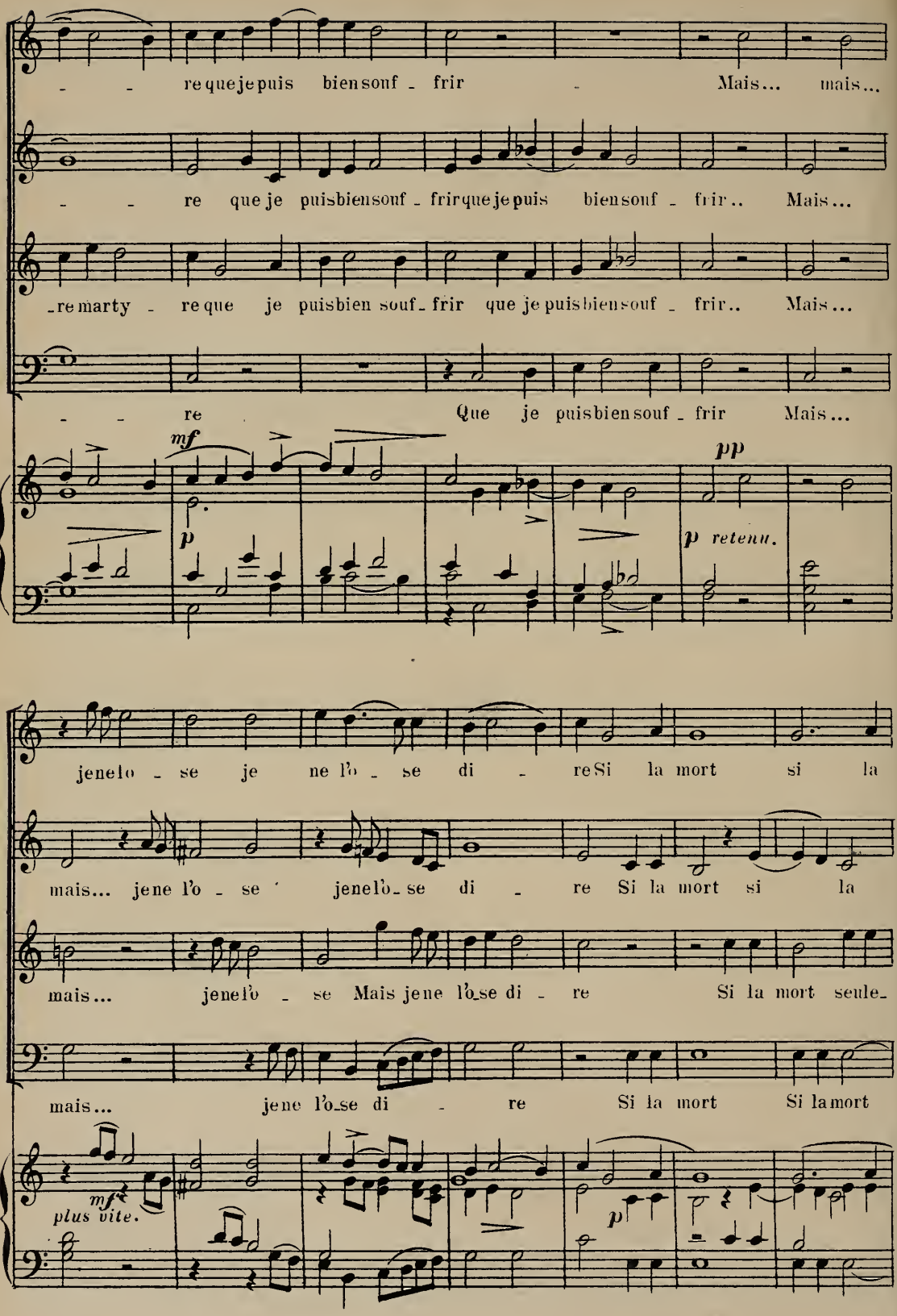
et mou - rir sans par - ler D'un a - mou - reux mar - ty -

mou - rir sans par - ler D'un a - mou - reux d'un amoureux mar - ty -

et mou - rir sans par - ler D'un a - mou - reux d'un amoureux mar - ty -

et mou - rir sans par - lér D'un amou - reux d'un amoureux mar - ty -

p *mf*


- - re que je puis bien souf - frir - Mais... mais...
- - re que je puis bien souf - frir que je puis bien souf - frir.. Mais...
- re marty - re que je puis bien souf - frir que je puis bien souf - frir.. Mais...
- - re Que je puis bien souf - frir Mais...
mf
p
pp
p retenu.
je ne lo - se je ne l'o - se di - re Si la mort si la
mais... je ne l'o - se je ne lo - se di - re Si la mort si la
mais... je ne lo - se Mais je ne l'o - se di - re Si la mort seule-
mais... je ne l'o - se di - re Si la mort Si la mort
mf
plus vite.
p

mort seu_le_ment Peut gué_rir mon tour_ment Et l'amou_reux et l'amou_

mort seu_le_ment Peut gué_rir mon tour_ment Et l'amou_reux Et l'amoureux et

mort Peut guérir mon tour_ment Et l'amou_reux

seu_le_ment Peut gué_rir mon tour_ment Et l'amou_reux Et l'amou_

cresc *f* *p* *p*

_reux et l'amou_reux mar_ty_re Que je puis bien souf_

l'amoureux mar_ty_re Que je puis bien souf_frir que je puis bien

et l'amou_reux marty_re Que je puis bien souf_frir que je puis bien

_reux marty_re Que je puis bien souf_frir

p

-frir Mais.. mais... je ne l'o - se je ne lo - se di - re Tou-

souf-frir Mais.. mais... je ne lo - se je ne l'o-se di - re

souf-frir Mais.. mais... je ne l'o - se Mais je ne l'o-se di - re

Mais.. mais... je ne l'o-se di - re Tou-tes

pp *mf* *retenu. plus vite.* *f* *p*

-tes fois il le faut tou-tes fois il le faut Le sub-ject le subject est

Tou - tes fois tou-tes fois il le faut Le sub -

Toutes fois il le faut le subject est trop hault

-fois il le faut toutes fois il le faut Le sub-ject est trop hault

cresc.

trophault, le subject est trop hautt trop hault De mon cru-

-ject est trop hault de mon cru-

Le sub-ject est trop hault de mon cru-el mar-ty-

hault est trophault Le sub-ject est trophault de mon cru-

f

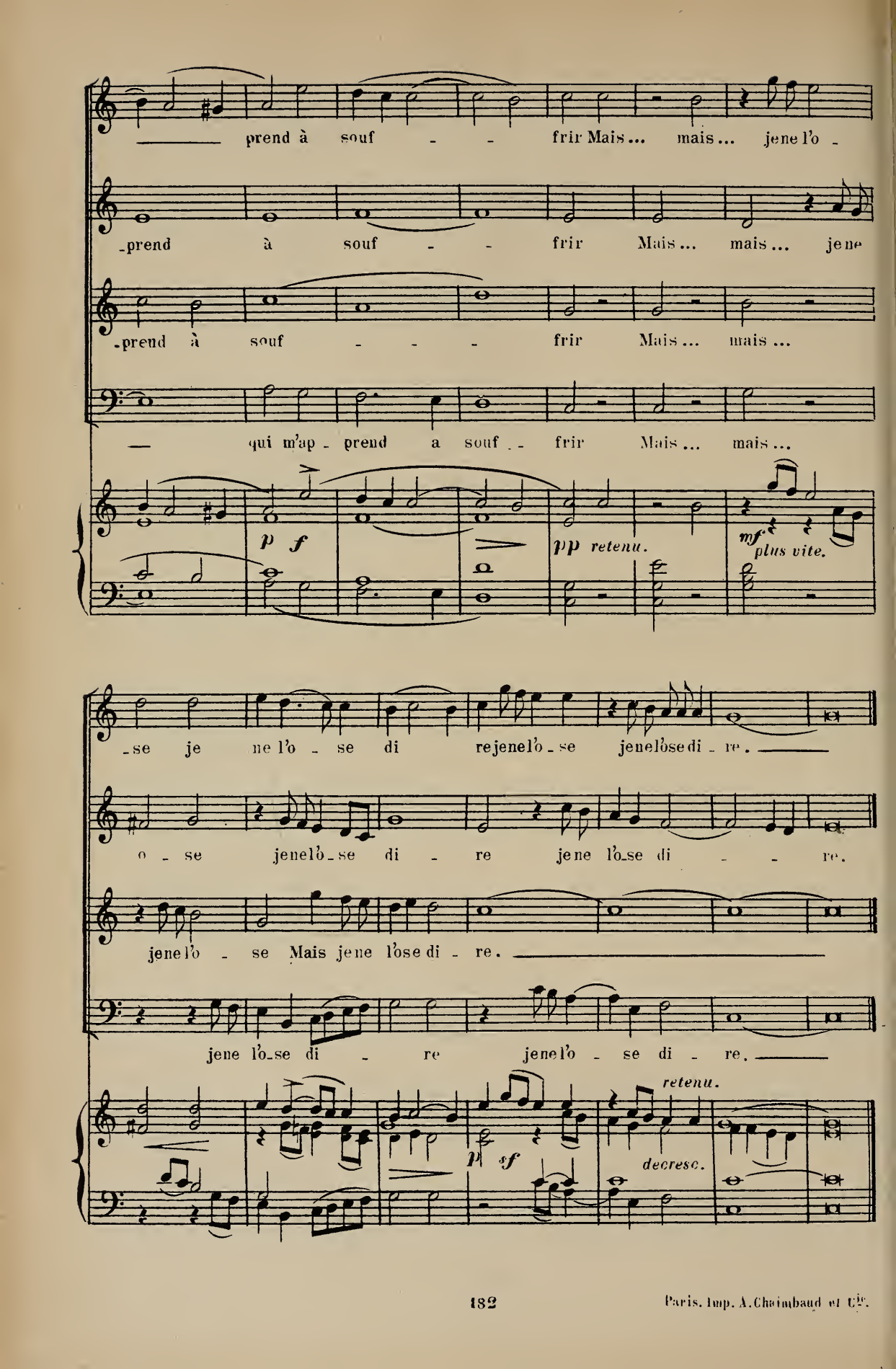
-el mar-ty-re de mon cru-el mar-ty-re Qui m'ap-prend qui m'ap-

-el mar-ty-re Qui m'ap-prend qui m'ap-

-re de mon cru-el mar-ty-re Qui m'ap-

mar-ty-re qui m'ap-prend à souf-frir

decresc. *p* *sf*



Paris. Imp. A. Chaimbaud et Cie.

LA

REVUE MUSICALE

N° 4 (cinquième année) 15 Février 1905.

Peter CORNELIUS
(1824-1874)

Né à Mayence, fils d'un comédien et neveu du grand peintre qui porta le même nom que lui, Peter Cornelius étudia la musique à Berlin, sous la férule sévère de Dehn ; mais ses études de contre-point ne lui firent pas perdre la fraîcheur de son inspiration. Il sut de même garder son indépendance de pensée à côté de ses illustres amis Liszt et Wagner : cet hôte assidu de Weimar ne composa que des lieder, *un opéra comique, le* Barbier de Bagdad *(1858) et deux opéras : le* Cid *(1865) et* Gunlœd *(œuvre posthume). Très modeste, Peter Cornelius ne publia de son vivant qu'une faible partie de ses œuvres. L'édition complète, entreprise aujourd'hui par la maison Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, permettra de mieux apprécier ce gracieux talent.*

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

IV. — L'organisation des images.

(Cours du lundi. — Résumé.)

L'ensemble de la musique (variété des genres, des œuvres et des écoles) apparaît comme une chose extrêmement complexe, chaotique, parfois contradictoire. Instinctivement, l'esprit cherche un principe d'unité. Je crois le trouver dans un fait qui n'a pas été encore nettement formulé, mais à la lumière duquel tout s'éclaire. Le musicien — primitif ou moderne, naïf ou savant — *pense avec des sons* (ou, plus exactement, avec des rapports de sons), comme le littérateur pense avec des mots. En d'autres termes, il y a une pensée musicale dont le propre est d'être intraduisible par le langage verbal. Si nous arrivons à justifier cette thèse, l'extrême diversité de la musique ne nous surprendra pas plus que celle de la littérature.

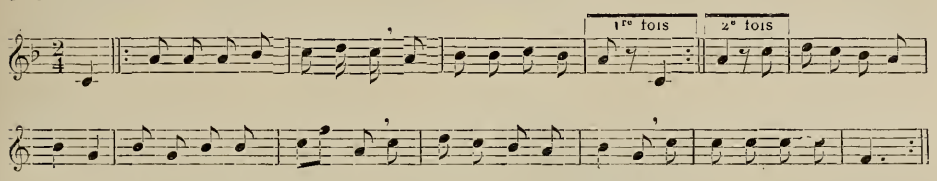
Pour dissiper un malentendu qui, je le sais par expérience, est tenace, j'insiste d'abord sur ce point essentiel de notre définition, que la pensée musicale a pour originalité d'être inaccessible aux formules verbales, et que, par conséquent, *penser en musique* ne veut nullement dire *raconter des histoires en musique*. Indiquons par quelques exemples précis ce qui est l'opposé de la théorie que je défends. Platon (*Lois*, II, 669-670) déclare ne pas pouvoir comprendre la musique et la rattacher à un genre d'imitation sérieuse, quand elle est sans paroles (ἄνευ λόγου). Ch. Lévêque a repris pour son compte cette doctrine et en a fait l'objet d'un Mémoire (*Psychologie de la Musique*) lu à l'Académie des sciences morales et politiques, séances des 10 et 17 juillet 1886. C'est là une manière de voir que nous considérons comme antiartistique. Berlioz, appréciant l'allegro de la symphonie IV de Beethoven, écrit : « On dirait d'un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante » ; et sur l'adagio de la même symphonie : « Rien ne ressemble davantage à l'impression produite par cet adagio, que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca de Rimini dans la *Divine Comédie* ». Schumann, en parlant de l'adagio de la Sonate de Beethoven pour piano (op. 22), dit qu'il croit voir, par une belle nuit étoilée, un cygne qui cherche à saisir, dans l'eau transparente, le reflet d'une étoile ». Nous n'attribuons à ces gloses charmantes qu'une valeur littéraire ; si, en les appliquant à la musique, on leur attribue une signification sérieuse, elles nous paraissent lourdes et antimusicales, car elles ramènent dans l'ordre des concepts et des images sensibles un art qui a conquis son originalité en s'en écartant.

La musique est au dernier terme d'une série. Ce qu'il y a de plus facile à *traduire*, ce sont les objets matériels (par la photographie, la peinture, le modelé, etc...) ou les idées qui s'y rapportent. La description d'un paysage, un récit, une lettre d'affaires commerciales, peuvent, sans difficulté, être traduits d'une langue quelconque dans une autre. Une page de Démosthène ou de Sénèque

est plus malaisée à faire passer en français. S'agit-il d'un poète ? La difficulté devient plus grande, parce que la pensée est d'une qualité supérieure. On imagine mal une pièce de Lamartine ou de Musset traduite en allemand. S'agit-il de musique ? La traduction devient impossible. Le sens est inséparable du langage qui l'exprime.

I

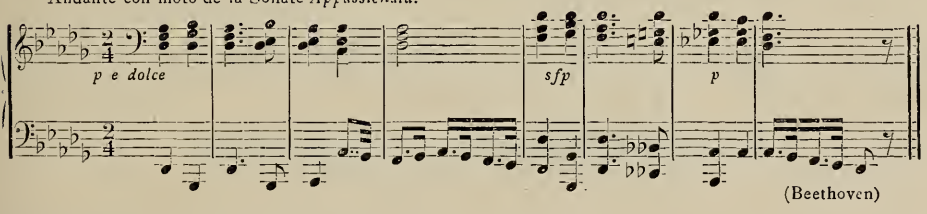
Les physiciens qui veulent faire la théorie de *leur* gamme devant un auditoire commencent d'abord par faire entendre cette gamme (1) ; ils produisent un appareil imaginé par Seebeck et perfectionné par Kœnig, à l'aide duquel ils émettent les huit sons contenus dans l'octave : ils expliquent ensuite les rapports qui les constituent. Suivons ici la même méthode. Donnons d'abord quelques exemples de pensée musicale. Ensuite nous les analyserons. Voici une chanson populaire :



Cette vive et charmante mélodie a un *sens musical*. Ce sens ne peut pas être exprimé par des mots, bien qu'il y ait des paroles sous les notes (il s'agit d'un conte très incohérent avec lequel l'*air* n'a pas de rapport).

Si je feuillette un recueil quelconque de compositions, je trouve partout des formules qui ont un sens du même ordre : la pensée est rare ou banale, profonde ou superficielle, forte ou sans consistance, distinguée ou triviale, élevée ou terre à terre... mais c'est toujours une pensée *sui generis*. Sans cela, pas de musique !

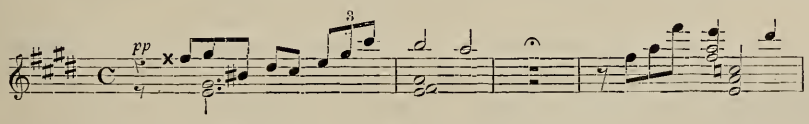
Andante con moto de la Sonate *Appassionata*.



(Beethoven)

Voilà une autre *pensée*, d'un tout autre caractère.

Deux mesures de Schumann pourront nous donner une impression du même ordre :



etc.

Il y a là autre chose qu'une grâce exquise de dessin...

Avant de philosopher sur ce sujet et d'examiner des problèmes dont quelques-

(1) Blaserna-Helmholtz, *Le son et la musique* (p. 106).

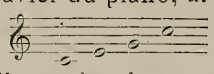
uns ne sont pas de notre ressort et doivent être renvoyés au psychologue, considérons la pensée musicale comme un fait d'observation, et essayons de montrer comment il s'est produit. Je dis que c'est un fait d'observation, car jamais, malgré la diversité de goûts et d'écoles qui règne dans la musique comme dans tous les autres arts, jamais, dis-je, un musicien ne dira qu'il ne *comprend* pas le *sens* de ces phrases que je viens de citer, de même qu'un grammairien n'hésitera jamais à distinguer la phrase qui signifie quelque chose de celle qui ne signifie rien.

Mais comment a-t-on pu arriver à cet art, assez étrange en soi, de penser avec des sons ? quelle lumière l'analyse des textes et l'histoire peuvent-elles nous fournir ? quel critérium trouverons-nous pour isoler la pensée musicale et la distinguer de ce qui n'est pas elle ?

Je me propose de montrer d'abord que, *par un travail purement formel, la musique est arrivée à créer un intérêt qui réside dans l'organisation de son propre langage, et non dans sa conformité avec un modèle quelconque.*

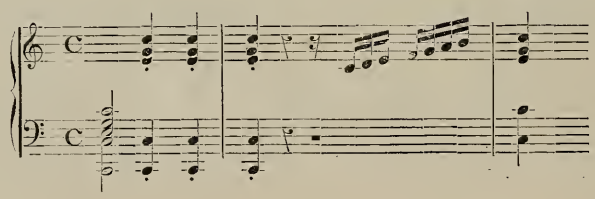
II

En me bornant, pour commencer, aux observations les plus superficielles, je constate d'abord que la pensée des plus grands compositeurs est faite avec des éléments très simples.

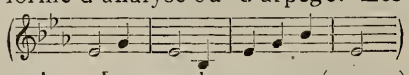
Frappons une note sur le clavier du piano, *ut* par exemple. Cette note est génératrice d'un accord parfait  et d'une gamme que, non sans raison, on a appelée « naturelle » : c'est la gamme majeure.

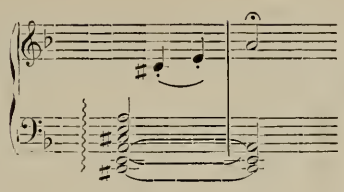
Or, c'est avec ces deux éléments que, le plus souvent, nous paraît constituée, à première vue, la pensée musicale *classique*.

Beethoven commence ainsi son premier concerto pour piano :



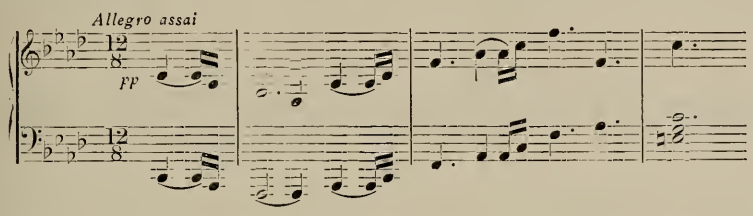
etc.

Dans le *tutti* du début, cette gamme et celle de sol ♮ majeur sont la base de la composition. Je citerai aussi le Prélude I de Bach (*Clavecin bien tempéré*). — Au lieu de reproduire purement et simplement l'accord parfait, le compositeur le présente tantôt sous forme d'analyse et de synthèse, successivement, tantôt sous forme d'analyse ou d'arpège. Les premières mesures de la *Symphonie héroïque*  sont faites avec l'accord parfait de mi ♭ majeur. Le grand concerto (op. 73) pose d'abord le même accord, puis l'analyse par une série de brillants arpèges qui soulignent chacun de ses éléments composants. La Sonate op. 31, n° 2, débute par ce *largo*, qui n'est autre que l'accord parfait de *la* ♮ majeur :



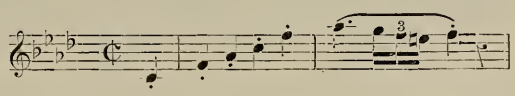
cf. l'*allegro* de la même sonate.

L'*Appassionata* (op. 57) commence par une simple décomposition de l'accord parfait de *fa* ♯ mineur :

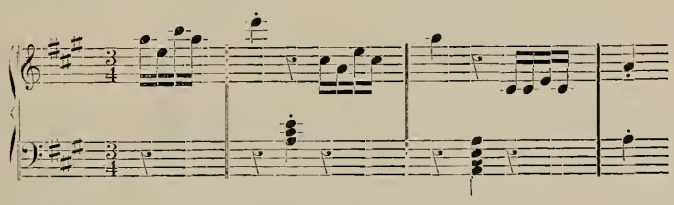


etc.

Nous retrouvons ce même accord, décomposé et présenté sous une forme différente, dans le début de la sonate op. 2, n° 1 :

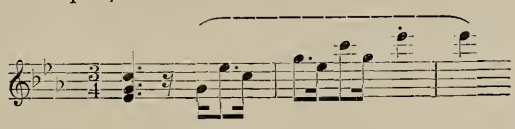


Je citerai encore le *scherzo* de la sonate op. 2, n° 2 :

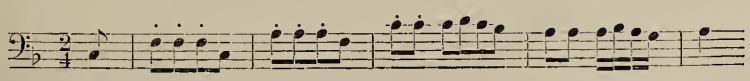


etc.

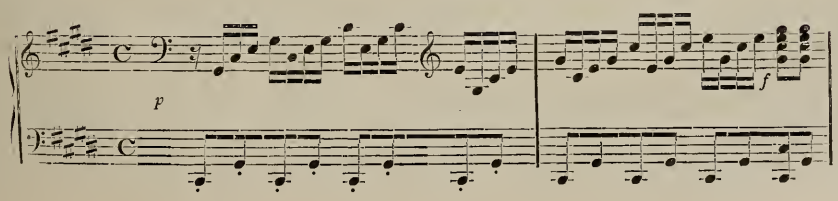
Le début de la sonate op. 7 :



Le *presto* de la sonate op. 10, n° 2 :



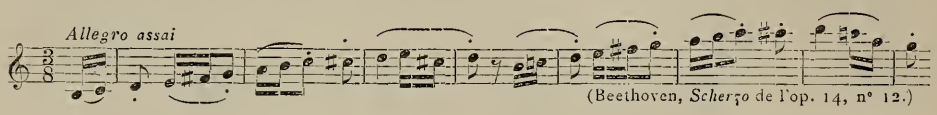
Le début de la Sonate fantaisie (op. 27, n° 2), et son *presto agitato* :



Dans Beethoven encore, cf. l'op. 49, n° 2, l'*Aurore* et son *Rondo*, etc.

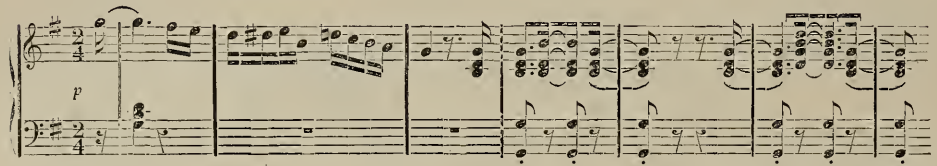
Dans Mozart, cf. Sonate en *ut* mineur, sonates VII, XIII, XIV, XVIII (pour piano), etc. Weber, bien qu'il appartienne à une école différente, commence de façon analogue sa 2e grande Sonate (op. 39).

b) Pour les gammes, le compositeur emploie des procédés divers : l'analyse, qui consiste à mettre en relief, soit par le dessin mélodique, soit par des valeurs inégales, les notes principales (tierce, dominante, sensible) ; l'ellipse, qui consiste à sous-entendre un certain nombre de notes ; ou bien encore de légers changements dans l'ordre de succession. Au lieu de dire : il dira :



(Beethoven, *Scherzo* de l'op. 14, n° 12.)

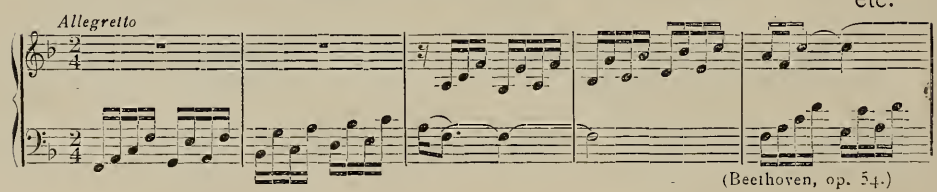
ou bien encore, en changeant la direction, en mettant la dominante en relief et en tirant la gamme de l'accord parfait présenté ensuite avec une syncope :



(Beethoven, op. 31, n° 1.)

Au lieu de dire : , il dira :

etc.



(Beethoven, op. 54.)

Dans les sonates pour piano de Mozart, cf. III, V, VI (allegro *alla turca*), IX, XV, XVI, XVII, XIX...

La liste de ces exemples pourrait être grossie indéfiniment (1).

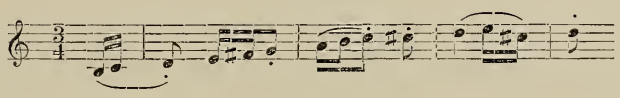
(1) J'ai cité les premières mesures d'œuvres très connues de tous les musiciens. On pourrait comparer encore : HAYDN, (spécialement) les quatuors op. 1, nos 1, 2 et 5 ; op. 2, nos 5 et 6 ; op. 3, nos 2, 3 et 6 ; op. 9, n° 2 ; op. 17, n° 3 ; op. 20, n° 6 ; op. 50, n° 3 ; les sonates op. 54, nos 2, 55, n° 1 ; op. 64, nos 1 et 4 ; op. 74, n° 2... BEETHOVEN, début du septuor, op. 20 ; les sextuors (*Adagio* et *Allegro*), op. 71, et op. 8 b ; le quintette (pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson), op. 16 ; les quatuors 5 (op. 18, nos 5 et 6), 8 (op. 59, n° 2) ; le quatuor (piano, violon, alto, violoncelle) op. 16 ; les sérénades, op. 8 et op. 25 (flûte, violon et alto).. MOZART, début du sextuor en *fa* ♮ majeur (2 violons, alto, violoncelle, 2 cors) ; quatuors en *ré* ♮ majeur (flûte, violon, alto, violoncelle), en *fa* ♮ maj. (hautbois, violon, alto, violoncelle ... MENDELSSOHN, l'octuor op. 20 ; le quintette op. 87 ; le quatuor op. 44, n° 2 ; la sonate op. 49... SCHUBERT, le quatuor op. 125, n° 1 ; le trio op. 99... Et je ne parle ici que de la musique de chambre ; je ne dis rien des symphonies et de la musique de théâtre ! Les premières pages de *l'Or du Rhin* pourraient être ajoutées aux précédentes.

Voilà quelques faits, constatés sur le seuil même des chefs-d'œuvre dans l'intelligence desquels nous voulons entrer. Que nous apprennent-ils ?

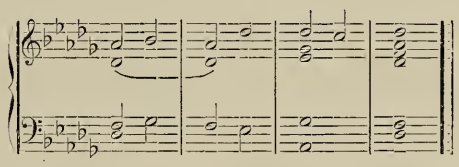
Toutes les phrases dont j'ai cité le début ont *un sens* — qu'un musicien saisit facilement, sans quoi il ne serait pas musicien, un sens qui ne saurait être traduit avec des mots, c'est-à-dire une pensée propre à la musique : et cette pensée est faite avec les éléments les plus simples. Il est sans doute naturel qu'au début d'une œuvre, tout compositeur s'applique à marquer la tonalité qu'il a choisie. Il y en a cependant, parmi les modernes, qui ne le font pas, et qui semblent éviter à dessein de couler le premier jet de leurs idées dans le cadre de l'accord parfait ou de la gamme « naturelle » (employons ce mot provisoirement). L'originalité des classiques est de faire quelque chose de grand et de beau avec presque rien. Et c'est de l'art classique que tout le reste est sorti...

Mais les indications ci-dessus ont un autre objet. Elles nous permettent de poser une importante question.

Si on ramène ces phrases musicales aux éléments simples dont elles sont faites, tout le sens qu'elles contiennent s'évanouit. Une gamme de ré ♯ majeur est une suite régulière, mais n'offre pas d'intérêt, tandis que cette succession :



avec son allure vive et légère, très originale, a un sens musical. Si je frappe sur le piano les accords suivants :



j'aurai un enchaînement régulier, mais l'admirable phrase de Beethoven citée plus haut (andante de l'*Appassionata*) aura disparu.

Quelle différence y a-t-il donc entre ce qu'on pourrait appeler, en employant un mot de Leibnitz, une *consécution régulière* et une *pensée musicale* ? On commence habituellement une étude de la musique par la distinction du son et du bruit ; celle que nous recherchons ici est moins facile à établir, mais plus importante.

III

« On saura que le rythme est mâle, la mélodie femelle : la succession mélodique est une matière sans forme déterminée, mais le rythme, par un acte générateur, donne aux sons la forme et les rend capables de produire des effets divers. » Ainsi s'exprime un auteur du ve siècle de notre ère, Martianus Capella, qui reproduisait la pensée des Grecs de l'antiquité. Rien de plus juste.

Une gamme, un accord qui s'enchaîne, par des notes communes, à un accord de tonalité voisine, ne donnent lieu qu'à une matière première, encore sans valeur vraiment artistique. Le rythme que lui impose l'intelligence du composi-

teur lui donne forme, expression et beauté ; il en fait un système, un organisme, un tout intelligible, parce qu'il est ordonné.

Les vérifications de ce principe sont faciles. Si nous prenons le mot « rythme » dans son sens le plus étroit (*succession régulière de temps forts et de temps faibles*), nous constatons d'abord qu'un très grand nombre de compositions musicales ont eu pour genèse le souvenir d'une marche ou d'une danse, et que leur sens doit beaucoup au rythme de cette marche. Les exemples en sont si nombreux et si connus, qu'il est inutile d'en faire ici une liste. Mais le mot rythme a un sens plus large et plus élevé ; il désigne toute division systématique de la durée et, par extension, toute forme constituée par une proportion de valeurs inégales. Ainsi, les Grecs considéraient le rythme comme générateur de toute beauté ; ils lui attribuaient l'effet produit par le corps humain, quand il est élégant, par les plis d'un vêtement bien porté, par une coupe, par un vase. Le rythme, c'est la forme esthétique (1). Aujourd'hui encore, dans les écoles, l'étude du rythme ne fait qu'un avec celle de la composition.

Tout à l'heure, quand nous avons réduit telle pensée de Beethoven aux éléments qui lui servent de base, nous n'avons obtenu qu'un squelette sans valeur, précisément parce que nous avions supprimé le rythme.

Nous voilà donc amenés à étudier le rythme en lui-même, et, ce qui est tout un, la forme musicale. Nous n'avons point à rechercher ses origines, question qui appartient à l'histoire proprement dite de l'art musical, mais à en préciser la notion, et à analyser de près l'influence qu'il a pu exercer sur la formation de la pensée musicale.

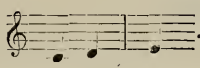
Lorsque, sans être mathématicien, on ouvre un livre de géométrie supérieure, on se trouve en présence de figures entourées de calculs algébriques, dont la complication paraît avoir quelque chose de cabalistique La géométrie a cependant des origines très modestes. Elle est sortie de l'arpentage. Les Égyptiens (à ce que dit Hérodote) voulurent un jour retrouver les limites de leurs champs effacées par une inondation du Nil : ils se rappelaient que tel champ était deux fois, ou trois fois, plus grand que tel autre ; ils firent des mesures d'après leurs souvenirs ; puis, par une abstraction hardie, ils raisonnèrent sur les mesures elles-mêmes, sur l'idée de grandeur en soi, et ainsi fut créée une science dont le développement est illimité. En mathématique, même évolution : on réfléchit d'abord sur quelques données expérimentales ; puis on découvre des propriétés inattendues, on abstrait, on progresse, on fait au besoin des hypothèses sans savoir où elles mèneront, et peu à peu s'ouvrent des voies inexplorées où l'esprit entre avec ravissement comme à la conquête d'un monde nouveau. De quelques remarques très élémentaires faites par un homme de bon sens capable d'attention et curieux, sort une science qui aujourd'hui nous paraît réservée à des initiés.

(1) Cf. Platon (*Philèbe*, 25 B et 26 B) ; Xénophon (*Mém.*, III) ; Athénée (ch. 99 de l'édit. Schweighœuser). — Inadmissible donc (et inexacte en fait) est l'opinion qui attribue à Palestrina une musique sublime mais arythmique (opinion de R. Wagner). Il en est de même de l'opinion de M. G. de Tarde parlant ainsi de certaines œuvres contemporaines : « Dans ces musiques toutes nouvelles et charmantes... où les notes s'égrènent presque sans lien, dans un désordre jugé délicieux, où ce n'est plus même du chant des oiseaux, rythmique à peine rythmique un peu pourtant, que le musicien s'inspire, mais du bruit des vents, de la plainte des vagues, du long point d'orgue des fleuves débordés, pour convertir ces voix des choses en lamentations, en supplications en exaltations passionnées, amoureuses, douloureuses ? Où est l'ordre en tout ceci ?... Il n'y a presque point de formes, ou plutôt il n'y a plus du tout de formes tant soit peu régulières ou ordonnées. » (*Notice sur la vie et les travaux de Ch. Lévêque*, p. 19.)

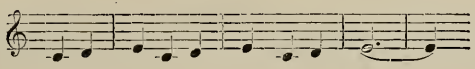
Quelque chose d'analogue s'est produit dans l'art musical. Après avoir trouvé une formule capable de rendre, un peu grossièrement, un état affectif, on a travaillé sur la formule elle-même, et on s'est ingénié à en tirer tous les effets possibles. Les étapes de tâtonnements par lesquelles la musique est passée pourraient être comparées aussi à celle d'un autre art : l'architecture. Des constructions primitives des Grecs faites avec des poutres verticales et horizontales, à des monuments tels que Notre-Dame de Paris, les cathédrales de Florence et de Cologne ou Saint-Marc de Venise, il y a la même distance qu'entre les premières mélodies que l'histoire nous fait connaître et une cantate de Bach.

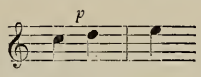
Essayons donc (sans transformer cette introduction en cours de composition) d'indiquer le processus suivant lequel la pensée musicale a pu se constituer. Cela revient à montrer comment l'intérêt, d'abord créé par l'expression instinctive et réaliste du sentiment, a pu se déplacer, et résider dans le développement de la formule expressive elle-même, abstraction faite de son origine ou de son objet.

IV

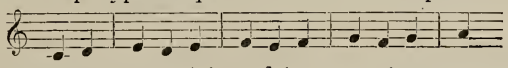
Soit le thème suivant :  . Que peut-on faire, avec ces trois notes, pour créer quelque chose d'intéressant et de nouveau ? Quelles ressources nous offrent-elles ?

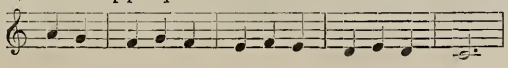
1° On peut d'abord reproduire ce thème plusieurs fois de suite, la répétition n'ayant nullement en musique les mêmes inconvénients qu'en littérature :



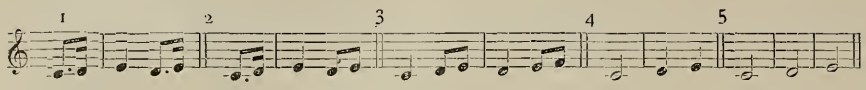
2° On peut le reproduire à l'octave : 

C'est la forme de l *écho*, d'un emploi fréquent dans la musique d'orchestre, et même dans les compositions pour un seul instrument. (Cf. Beethoven, Sonates, op. 81 et op. 90). Les premiers fondateurs de la musique instrumentale (Sweelinck entre autres) en ont souvent usé. Il y a même, dans les orgues, un clavier spécial pour les « échos ».

3° On peut faire passer ce motif sur tous les degrés de la gamme, et, dans le cas d'une composition polyphonique, dans toutes les parties. Si nous le reproduisons ainsi :  etc., nous aurons une *marche* (et nous constatons ici un fait assez important, c'est qu'une reproduction paraît suffisamment exacte à l'oreille, alors même que tous les intervalles — demi-tons, tons entiers — ne sont pas rigoureusement respectés). Si nous reproduisons le motif dans la même partie en changeant de ton, ce sera une *transposition*; si nous le reproduisons en changeant de partie, soit par transposition, soit par simple répétition, ce sera une *imitation*.

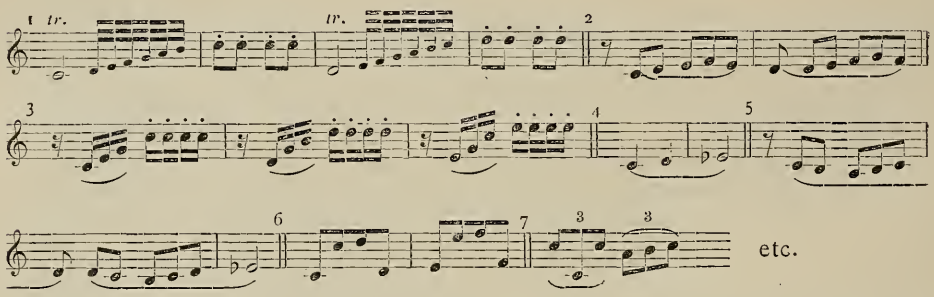
4° On peut renverser le motif, et lui appliquer ensuite les divers traitements qui viennent d'être indiqués : 

5° On peut changer la valeur des notes, soit en les augmentant ou en les diminuant de façon égale (croches, doubles-croches, blanches, rondes, à la place des noires), soit en leur donnant des durées inégales :



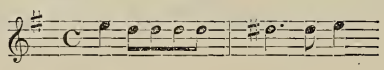
etc.

5° Sans altérer organiquement le motif donné et tout en respectant les traits essentiels de sa structure fondamentale, on peut ajouter à chacune de ses notes les ornements les plus divers. Le motif sera comme une personne qui reste toujours la même et toujours reconnaissable, mais qui pourra se montrer avec un habit et une allure différents ; elle aura la démarche tantôt grave et tantôt légère; tantôt elle ira droit devant elle, à pas réguliers, tantôt elle ira de côté, à reculons, ou exécutera un véritable exercice de danseuse ; elle sera vêtue tantôt d'une grande robe de cérémonie, tantôt sa toilette pourra être réduite au strict nécessaire ; enfin, elle pourra faire paraître un visage rieur et enjoué, ou pensif et mélancolique : mais ce sera toujours la personne que nous connaissons.

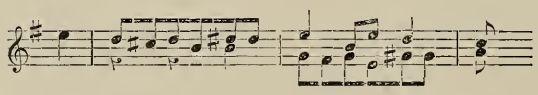


etc.

Des changements analogues peuvent être multipliés indéfiniment. Ils se rattachent à un travail essentiel en matière de composition. En remontant aux origines de la musique instrumentale, nous voyons que l'art de la « variation » est inhérent aux formes les plus sévères de l'art. Buxtehude (XVIIe siècle) prend pour thème de sa fugue en *mi* mineur le motif suivant :

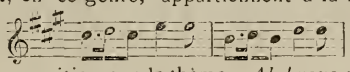


qu'il varie ainsi :



Dans son *Prélude avec fugue* en *mi* majeur, le thème principal est modifié trois fois, selon l'usage des premiers maîtres organistes. Dans les *Suites*, où on juxtapose plusieurs danses, les prédécesseurs de Bach eux-mêmes cherchent à créer l'unité de la composition en faisant dériver les diverses danses d'un même motif, par exemple en tirant la Courante de l'Allemande, et ils y arrivent en *variant* un thème donné. Walther appelle l'Allemande « une proposition d'où les autres danses telles que la Courante, la Sarabande et la Gigue découlent, comme *parties* d'un tout » (1). L'art de la variation, bien qu'étranger à la musique religieuse, a joué un rôle capital aux XVIe et XVIIe siècles, et a trouvé naturellement son principal organe dans les instruments à clavier. Swelinck, Frescobaldi, Cornet, en ont fait un grand usage. Samuel Scheidt, dans son ouvrage paru en 1624, *Tabulatura nova, Cantiones, Variationes Psalmorum*, etc., a écrit des variations sur des thèmes de tout genre.

(1) Cf. Spitta, *J.-S. Bach*, I, p. 262 et suiv. 278 et suiv , p. 693, et II, p. 649.

Bach a composé un ouvrage intitulé « Variations *alla maniera italiana* », titre qui, à lui seul, est une importante indication historique. Dans sa *Clavierübung* (4e partie), il a écrit (*pour Cembalo à deux manuels*) 30 variations sur une sarabande. La passacaille et la chaconne ont été considérées comme particulièrement favorables, à cause de l'uniformité de la mesure employée, à ce jeu. Sur un motif de Chaconne (en sol ♯ majeur), Hændel a écrit 62 variations, enchaînées l'une à l'autre et faisant corps, qui sont un des chefs-d'œuvre de l'art musical. C'est d'une simplicité enfantine, et c'est admirable. Haydn et Mozart, en ce genre, appartiennent à la même école. Du dernier, tout le monde connaît la sonate VI  etc., l'Allegretto de la sonate XVI pour piano, et l'aimable composition sur le thème : *Ah ! vous dirais-je, maman* .. Beethoven a beaucoup cultivé le même art Je citerai en particulier les XV Variations (op. 35), terminées par une fugue ; les XXIV Variations sur l'air *Vieni amore* de V. Righini ; les XXXIII Variations ou plutôt « changements » (1) (*Veränderungen*) sur la valse de Diabelli, les sonates pour piano op. 26 et op. 109... Cf. Schubert : Variations pour piano à quatre mains ; l'andante du « Forellenquartett » ; le quatuor en *ré* mineur. Mendelssohn : les *Variations sérieuses* (op. 54 et 82). Schumann : *Variations sur le nom Abegg* (op. 1) ; *Etudes en forme de variations* (*Etudes symphoniques*), op. 13 ; les *Variations pour deux pianos*, op. 46, etc.

Les maîtres tels que Bach, Hændel, Beethoven, mettent presque partout la marque de leur génie. *Ex ungue leonem*. Mais la « Variation », considérée chez les primitifs ou comme genre distinct, n'est pas une forme de la pensée musicale; elle en est une préparation. C'est un exercice d'assouplissement, une recherche des formes un essai de conciliation de la variété et de l'unité, un travail de surface et de *façon* qui a pu paraître accessoire aux musiciens déjà formés, mais qui a permis aux premiers fondateurs de la composition instrumentale d'établir toutes leurs ressources et d'en prendre conscience. Dans une lettre à Klingemann, Mendelssohn déclare qu'il a écrit des Variations en même temps qu'une Passion, et qu'il s'y est « divinement *amusé* ». C'est un jeu (2), mais un jeu qui, trois cents ans auparavant, occupait l'effort des plus grands ; grâce à lui, l'esprit de combinaison, qui est presque tout l'esprit musical, s'est peu à peu rendu maître de la matière sonore. On remarquera en effet que la « Variation » n'est pas seulement un genre spécial auquel on peut attribuer un rôle plus ou moins important à une époque déterminée : on la trouve dans toutes les compositions classiques, sans exception Répéter, modifier, transposer, orner, allonger ou restreindre, renverser, imiter une partie ou l'ensemble, dire *bonnet blanc* après avoir dit *blanc bonnet*, c'est ce que fait, toujours et partout, le musicien.

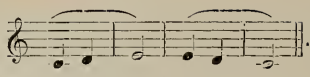
Si cependant on s'en était tenu à de tels procédés, la musique n'aurait jamais été constituée. Ces procédés apprennent à orner, ils n'apprennent pas à *construire*. Or la musique n'existe que là où il y a *construction*. Comment est-on arrivé à créer des systèmes de formes mélodiques ordonnées suivant un plan ? à écrire une fugue, une sonate, un motet, un madrigal, une symphonie ?

V

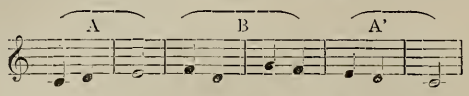
Revenons à notre thème : . Commencer une mélodie, c'est, évidemment, choisir d'abord un point de départ qui est une tonique, et s'en écarter ; si nous nous arrêtons au bout de deux mesures, nous restons comme en suspens, et nous éprouvons l'instinctif besoin de revenir à la note initiale en faisant succéder le repos au mouvement. Nous sommes donc naturellement portés à *compléter* ce premier groupe de notes, qui n'est qu'une pierre d'attente, par un se-

(1) Ce vocable plus large semble déterminé par ce fait que Beethoven transforme parfois le thème à 3 temps en marche à 4 temps. (Var. I, var. XXII faite avec un thème du *Don Juan* de Mozart ; var. XXXII, qui est une fugue à 2/4 ; var. XXX, qui est un andante cantabile, etc ..) Dans la dernière var., la valse est transformée en menuet. Ce sont des métamorphoses, mais qui permettent bien de voir tout ce qu'il y a de formel dans le travail de la composition.

(2) Au sujet des XXXII variations de Beethoven en *ut* mineur, Wasilewski raconte l'anecdote suivante (*Ludw. v. Beethoven*, I, p. 376). Un jour Beethoven entend une jeune personne exécuter cette œuvre : — *De qui est cela ? — De vous, maître ! — De moi, cette stupidité ? ah ! Beethoven, quel âne tu es !...*

cond groupe qui en sera la conclusion :  . Nous avons ainsi deux formules : A et B, un *antécédent* et un *conséquent*.

Nous pouvons arrondir cette phrase trop maigre, en introduisant entre A et B une troisième formule qui sera soit une extension ou une « variété » de A, soit une formule indépendante. Voici une suite mélodique du premier genre :



Si, au lieu d'enchaîner de petites formules de deux mesures, nous enchaînons d'après le même système (tonique, éloignement de la tonique, retour au point de départ) *des phrases entières*, construites sur le même type, nous aurons le schéma *A*, B, *A*. La phrase intermédiaire, qui représente l'élément de variété, sera indépendante, comme dessin, de celles qui l'encadrent, et d'une tonalité voisine ; si A est en *ut* majeur, B sera dans le ton de la dominante (sol ♮) ou de la sous-dominante (fa ♮), dans le ton relatif mineur (la ♮), dans le ton de *la* ♭, ou bien encore dans le ton d'*ut* mineur.

Le plan *A*, B, *A*, se complète tout naturellement par le plan plus étendu : *A* B, *A* C, *A* D, *A*..., et c'est une construction musicale très importante ; c'est celle de la chanson avec refrain ; c'est aussi celle du *Rondo* tel qu'on le trouve dans les œuvres de Mozart et de Beethoven.

Nous voici donc arrivés, suivant la pente de notre curiosité, et en nous bornant à tirer parti d'une donnée très simple, à l'idée d'une construction artistique. En essayant de nous replacer dans l'état d'esprit de ceux qui ont créé certaines formes musicales, arriverons-nous jusqu'à l'idée de la fugue ?

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Xavière et l'œuvre de Théodore Dubois.

M. Augé de Lassus, le si distingué écrivain, conférencier, auteur dramatique (collaborateur de M. Camille Saint-Saëns pour *Phryné*), nous envoie sur M. Th. Dubois une étude considérable, trop longue pour être insérée ici, et dont nous détachons les passages suivants :

L'œuvre de Théodore Dubois est considérable ; elle est aussi extrêmement variée.

Telle est l'abondance des pages que Théodore Dubois a signées, qu'on serait tenté de le croire centenaire, et plus encore, si sa verdeur n'affirmait une existence encore ignorante de l'étape dernière, et une carrière poursuivie vaillamment plutôt qu'achevée. N'est-ce pas hier encore que Théodore Dubois nous apportait un trio d'inspiration heureuse et d'harmonieuse ordonnance ?

La reprise de *Xavière* restera certainement un événement dans sa vie.

Carvalho régnait à l'Opéra-Comique. Il avait ses goûts, ce qui ne veut pas dire qu'il eut toujours du goût, aussi ses préventions, ses antipathies soudaines, ses brusques retours. Il avait beaucoup osé autrefois ; il n'osait plus guère. Il nous semble que l'évolution qui entraîne la musique, spécialement la musique de théâtre, vers un idéal inexploré, fut pour le déconcerter plutôt que pour le séduire. Carvalho avait vécu ses jours de jeunesse au temps où régnait la *Reine Topaze* ; il avait applaudi les flonflons de la *Fanchonnette*. « Poudrez-moi

ces gens-là, et habillez-les en Louis XV ; alors peut-être je jouerai votre pièce. » Cette boutade est de Carvalho. Il la décocha, railleur, à des auteurs qui lui apportaient une pièce un peu trop moderne. Or *Xavière* est moderne, ou du moins peut sembler moderne. Carvalho avait adopté *Mireille*, lui imposant toutefois de se marier au dénouement, ce qui faisait achever le beau poème de Mistral comme les *Noces de Jeannette* ; mais alors même qu'il accueillait *Xavière*, il semble bien lui avoir toujours fait grise mine. M. Carré est allé reprendre la pauvrette par la main ; et son amitié, son concours sont plus sincères, aussi plus généreux. Cette idylle s'encadre à merveille aux beaux décors qui lui sont prodigués. Comme la musique, cette mise en scène est en harmonie parfaite avec l'œuvre première. Elle en émane ; elle en complète l'exquise floraison.

Un romancier, aussi un poète, qui fut une personnalité curieuse, puissante même parfois, Ferdinand Fabre, ne devait guère déserter le petit coin de terre française qui l'avait enfanté. Ce ne fut jamais un déraciné. La graine de son talent fleurit où elle avait germé. Aussi ses livres exhalent une saveur toute spéciale. C'est comme un vin un peu aigrelet, agréable cependant, et qui a bien son goût de terroir. De ce Fabre aujourd'hui disparu, Xavière est fille légitime. Mais si dans la vie de ce monde on ne saurait avoir honnêtement qu'un père selon le code civil et le droit canon, au monde plus complaisant de l'art, la paternité se multiplie et se fractionne, si bien que Théodore Dubois usurpe, du droit de son adoption, une seconde paternité aussi intime que la première. Xavière elle-même, mise en demeure de choisir, entre ses deux pères, l'élu suprême de sa tendrese, d'une main s'attarderait à feuilleter le livre, mais pour bientôt feuilleter la partition. Peut-être enfin que de l'un et de l'autre volume un instant elle détournerait les yeux pour envoyer un sourire à M. Carré, à tous ceux-là aussi qui l'incarnent elle-même et qui l'environnent.

C'est donc moins un opéra qu'une idylle, nous en sommes prévenus. Et tout cela est honnête, dans son ensemble. Nous n'avons garde d'oublier que nous rencontrons, chemin faisant, une fillette — ce n'est pas Xavière — quelque peu égrillarde, et qui fuit sous les châtaigniers comme la nymphe de Virgile sous les saules, en ayant soin de se laisser voir et d'encourager une poursuite facile. Nous savons que l'amoureux de cette beauté rustique est quelque peu braconnier, et que le maître d'école très méchant est capable d'un mauvais coup pour arrondir sa terre. Mais une fille qui va « fauter », un gars qui braconne, jusqu'à ce propriétaire un peu maigre et qui tuera pour s'engraisser, tout cela se concilie avec la moyenne de l'honnêteté champêtre ; et nous ne doutons pas que le châtaignier de MM. Fabre et Dubois ne puisse porter des prix Montyon comme pas un autre arbre que nourrit notre terre de France.

Nous ne croyons pas que Théodore Dubois ait voulu faire une manifestation contre l'école laïque et en faveur des gens d'église. Si son maître d'école est pervers, et son curé de village un peu naïvement bénisseur, ainsi le voulait le premier père de Xavière, Ferdinand Fabre. N'oublions pas que Fabre, ayant traversé le séminaire et rêvé d'être prêtre, garda toujours, jusque par delà quelques pages très amères, une complaisance filiale pour ses premiers éducateurs ; de la laisse qui l'avait conduit, il lui resta toujours quelques lambeaux à la main et même à la plume.

Théodore Dubois protesterait si auprès de lui nous pouvions oublier ses excellents interprètes. De la distribution première, Fugère seul est resté en pos-

session de son rôle. Cet artiste, habile à tous les avatars, ne fut jamais plus vrai. C'est un charme de le voir, c'est un délice de l'écouter. Xavière c'est Mme Marie Thiéry, et c'est la perfection même. Mme Marie Thiéry nous fait croire que les Xavières peuvent exister, quoi qu'en puissent dire les Balzac, les Zola et autres contempteurs de nos paysannes ; Mme Marie Thiéry en soit louée et remerciée ! La servante du curé, Mme Mathilde Cocyte, est excellente. Mme Tiphaine est une Mélie savoureuse comme une pomme un peu verte et qu'il ferait bon croquer à belles dents. Le rôle de Benoîte, la veuve mal résignée, est affligeant, mais bien tenu par Mme Marié de Lisle. Landry, l'amoureux aimé, c'est David Devriès ; il est jeune à souhait et persuasif en toute vérité. Jean Térico est un Gaubert, qui chasse aussi gentiment les filles que les grives ; et les filles du moins ne s'en plaignent pas. Enfin l'école laïque, incarnée dans le méchant Landrinier, ne se fait pardonner ses crimes dans M. Huberdeau qu'à force de talent.

A l'heure où un artiste qui tient une place importante dans son art et dans son pays apparaît un peu plus bruyamment que la veille, il n'est que juste de regarder en arrière et, à la clarté du souvenir, de reconnaître les étapes franchies. Nous le disions en commençant, l'œuvre de Théodore Dubois l'environne et le recommande d'un long cortège. Ses ouvrages de théâtre, avant *Xavière*, sont la *Guzla de l'Emir*, *le Pain bis*, le joli ballet de *la Farandole*. En un lever de soleil longtemps fameux, et dont *le Prophète* de Meyerbeer eut la primeur, l'électricité avait fait son premier début au théâtre. Elle essaime et multiplie alentour de cette farandole. Autant d'étincelles que de ballerines. Le coiffeur est devenu un électricien ; et des piles, alors toutes petites et mignonnes ! se dissimulent aux diadèmes scintillants. Ce fut une invention charmante. Hâtons-nous de dire que la musique, elle aussi, emporte comme un essaim de rayonnantes mélodies.

L'opéra d'*Aben-Hamet*, l'œuvre de théâtre la plus considérable que Théodore Dubois ait signée, devait, lui aussi, nous apporter un délicieux lever d'étoile. Elle apparaissait unique, il est vrai, mais d'autant plus splendide et plus aimée. Pour la première fois, mais promise à de triomphants lendemains, Emma Calvé se révéla dans *Aben-Hamet*, jolie à ravir, et traînant, comme Hippolyte, tous les cœurs après soi.

Dans cet opéra d'*Aben-Hamet*, Théodore Dubois évoquait le *Dernier des Abencérages* ; c'était conquérir la collaboration première de Chateaubriand. Avec *Proserpine* et *Hylas*, deux scènes lyriques de durée moyenne, réservées à l'intimité d un concert d'amateurs, et dont l'excellente société chorale dite de Guillot de Sainbris se glorifie d'avoir fait la commande, Théodore Dubois collaborait avec l'inspiratrice souveraine de toute grâce et de toute beauté, avec la grâce antique et l'aimable cortège de ses dieux. Ces pages sont toutes pénétrées d'une poésie à jamais inépuisée. Théocrite aurait avoué cet *Hylas*, si Théocrite avait écrit de la musique.

Toutefois Théodore Dubois n'est païen que par occasion. Son remarquable poëme *Notre-Dame de la Mer* le ramène à la foi chrétienne. En ce domaine pieux et d'inspiration très haute, volontiers il se complaît. Entre les compositeurs qui nous sont contemporains, aucun plus que celui-ci n'a écrit de musique d'église. C'est une inlassable attirance, et rien ne témoigne mieux de l'inépuisable fécondité de ces croyances, même des légendes germées et fleuries tout alentour des dogmes impassibles et des prières lointaines. Si Théodore Dubois n'a pas

jalousement conquis tout le temple — au reste, le temple chrétien emporte ses ogives et ses immensités à des hauteurs si magnifiquement vertigineuses que nul ne saurait y rêver d'une souveraineté sans rivale — Théodore Dubois a pris là une place désormais incontestée. Nous dirions qu'il est au répertoire, si ce terme ne devait sembler un peu profane et cette fois même un peu déplacé, car la musique d'église, comme la conçoit Théodore Dubois, s'impose des scrupules pieux et s'efforce à rester de toute convenance au verbe qu'elle épouse, aux rites qu'elle accompagne.

Les Romains usaient d'une expression très simple mais très caractéristique pour embrasser la carrière d'un citoyen d'ambition légitime et de destinée glorieuse. Ce citoyen avait abordé et rempli, disaient-ils, le *cursus honorum*, fourni toutes les étapes sur la route des nobles emplois et des honneurs mérités. Ainsi de Théodore Dubois. Tout jeune, il conquiert le prix de Rome. Au concours de musique dont la ville de Paris inaugure l'institution, il est, toutefois en concurrence avec Benjamin Godard, le premier lauréat. *Le Paradis perdu* est une partie gagnée. Saint-Saëns, qui longtemps a rempli la Madeleine de son verbe retentissant, vient d'abdiquer ; Théodore Dubois lui succède et monte à ces orgues fameuses dont la gloire résonne si loin. Théodore Dubois professe. L'Institut, sans peine et comme une maison qui l'espère et l'attend, s'empresse à l'accueillir. Ambroise Thomas, comblé de jours, est descendu dans ce grand silence où peut-être on n'entend plus chanter *Mignon* ; Théodore Dubois du second rang monte au premier ; et le voilà qui préside aux destinées du Conservatoire. Cette marche constamment ascendante se poursuit, s'achève, nous ne dirons pas sans hostilité ni sans jalousie mal désarmée, sans recul, en toute aisance cependant, et dans l'approbation de presque tous, sinon sous des applaudissements tapageurs. Théodore Dubois gagne l'estime et la garde, plutôt qu'il ne la force ; et c'est bien ce qui convient en l'homme qui préside la maison de haute éducation artistique dont la renommée, en dépit de bien des haines et des ingratitudes, honore la France et dépasse nos frontières.

L. Augé de Lassus.

La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque

de Chr. Gluck (1764).

C'est à une véritable première que nous convoquait, le 31 janvier, M. L. Mors, l'amateur qui a déjà si bien mérité de la musique, en son luxueux théâtre privé. L'opéra comique de Gluck date de 1764 ; depuis longtemps disparu de nos affiches, il méritait à plus d'un titre cette résurrection. C'est une grande curiosité que de voir le musicien d'*Alceste* et d'*Orphée* aux prises avec des paroles telles que : « Me mettre en ca, me mettre en pi, me mettre en capilotade, et puis en marmelade. » Tel est, en effet, le livret fourni par Dancourt : une turquerie selon la formule, dont la bouffonnerie excuse les puérilités. Chr. Gluck s'en est accommodé de son mieux ; il n'a pas oublié la sonnette du derviche mendiant, ni la chanson à boire, et si sa musique bouffonne ne se distingue pas par une verve extraordinaire, elle est du moins aimable et animée. Je signalerai particulièrement les parodies musicales du dernier acte, dans la longue scène épisodique où

le peintre Vertigo, le bon toqué, décrit la musique que font les personnages d'un de ses tableaux : « *Éun presto prestissimo, cosi, cosi.* » Le rôle a d'ailleurs été joué de la façon la plus amusante par M. Despatys.

Mais il y a autre chose que des bouffonneries dans cette partition. Il y a d'abord une partie du ballet d'*Orphée*, dont Gluck, avec le sans-gêne qu'on lui connaît, a fait ici une danse orientale. Il y a surtout des pages délicieuses, où l'on retrouve, avec un peu plus d'agréments et de manières, le Gluck que nous connaissons déjà, le poète de la tendresse. Presque tous les airs du héros, le sentimental Ali, prince de Balzora, sont dans ce cas ; son ravissement, lorsqu'il entre aux jardins de la sultane, fait déjà songer à l'extase de Renaud dans les jardins d'Armide ; l'air qui vient plus loin (*Tout ce que j'aime est au tombeau*) est d'une mélancolie admirable ; M. Le Lubez l'a dit, ce qui ne surprendra personne, en un style irréprochable. L'introduction de ce deuxième acte, où les violons dialoguent avec le cor anglais, est exquise aussi. L'orchestre, formé d'artistes de l'Opéra, soutenus, au piano, par Mlle Th. Duzorier, a été satisfaisant. Mlle Jeanne Leclerc, qui remplaçait, au pied levé, la vicomtesse de Trédern, empêchée, s'est fort bien acquittée de son rôle. M. Mesmacker (Osmin, esclave d'Ali) est un bon chanteur et un comédien excellent. Toute l'interprétation était de premier ordre d'ailleurs, sans en excepter les charmantes danseuses : Mmes B. Saint-Hilaire, Dussaud, Paul Arosa, Mlle Vaillant.

Tous nos remerciements à l'intelligent ami des arts qui nous a fait connaître un nouveau Gluck, comique et léger ; il ne vaut certes pas l'autre, mais mérite de n'être pas oublié.

LOUIS LALOY.

Concours de composition.

Conformément aux généreuses intentions de M. Daniel Osiris, nous avons ouvert un concours pour l'acquisition d'un chœur pouvant être exécuté par les élèves des lycées (garçons). Les conditions de ce concours sont les suivantes :

1° Les paroles ci-dessous reproduites sont imposées ; mais l'auteur conserve la liberté de répéter certaines formules ou d'en intervertir l'ordre.

2° Le chœur devra être écrit pour voix mixtes, soit à *cappella*, soit avec accompagnement *ad libitum*.

3° S'il y a un accompagnement pour orchestre, une réduction au piano devient nécessaire.

4° Les compositions devront être envoyées à la *Revue musicale*, 51, rue de Paradis, le 1er août 1905 au plus tard. Chacune d'elles portera simplement une devise et sera accompagnée d'une lettre cachetée dans laquelle la devise sera reproduite avec le nom de l'auteur.

5° Le prix à décerner sera de 600 francs (le reste de la somme mise à notre disposition par M. Osiris étant attribué, selon ses intentions, à l'auteur des paroles). S'il y a lieu, le prix pourra être partagé.

6° La composition couronnée deviendra la propriété de la *Revue musicale*.

Si elle est mise en vente, une prime, sur les exemplaires vendus, sera attribuée

à l'auteur, conformément aux conditions ordinaires que font les éditeurs de musique.

7° Un nombre suffisant de compositeurs figurant parmi nos abonnés, ce concours est réservé aux abonnés de la *Revue musicale*.

Texte du concours : Les Vacances.

Vivat ! Vivat !
Voici les vacances !
Voici les vacances,
Vivat !

Plus de versions à méningite,
Plus de thèmes à traquenard !
Plus de vieux textes où se gîte
Un sens rusé comme un renard !
Vers la classe plus de poussée !
Plus d'encre au bout des doigts :
Tambour du vieux lycée,
Roule pour la dernière fois !

Vivat ! Vivat !
Voici les vacances !
Voici les vacances,
Vivat !

Vers la montagne ou vers la plage,
teuf ! teuf !
Dans l'air pur qui fouette au visage,
teuf ! teuf !
Ne craignant plus aucun *veto*,
Poussons le cycle ou bien l'auto !
L'espace est à nous : courons vite,
Sous le ciel bleu qui nous invite,
Vers un pays neuf,
teuf ! teuf !

Divertissement bouffe sur :

Tra la la la !...
hurrah ! hurrah !
Vivat ! Vivat !

Voici les vacances !
Voici les vacances,
Vivat !

Publications nouvelles

Claudio Monteverdi. *Orfeo*, favola in musica (1607). Sélection, pour piano et chant, avec indications d'orchestre, publiée par Vincent d Indy. Paris, Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

Cette édition renferme les fragments qui ont été exécutés à la *Schola* le 25 février 1904, puis le 27 janvier 1905, et enfin à la salle Pleyel le 6 février. Ce fut une révélation pour nous tous que cette musique où la déclamation est constamment expressive, où l'orchestre a des couleurs pures et fraîches comme les tableaux des Primitifs italiens. On en aura un exemple par les fragments que nous reproduisons aujourd'hui dans notre *Supplément musical*. Rien de plus allègrement joyeux que cette entrée, où les trompettes pétillent, tandis que les graves sons dorés des trombones s'éclaboussent à terre, comme des flaques de rayons. Le motif qui suit, confié aux violes, est mélancolique avec noblesse et douceur. Ainsi se trouve annoncé le double caractère de cette tragédie pastorale, où sans cesse les jeux et danses des bergers font intermède aux déplorations d'Orphée. Le récit de la Messagère, que nous donnons ensuite, est un chef-d'œuvre de déclamation : Gluck n'a jamais rien écrit de plus simplement et profondément émouvant. Tout cela très réfléchi d'ailleurs, et d'un art déjà très avisé : on remarquera le retour,

si caractéristique et souvent si imprévu, de la tonalité de *sol* mineur chaque fois qu'apparaît l'idée de la mort.

L'orchestre original de l'*Orfeo* comprenait 2 clavecins, 2 basses de viole, 10 violes de bras, une harpe double, 2 petits violons à la française, 2 luths ; 2 orgues, 3 basses de gambe, 4 trombones, un petit orgue (régale), 2 cornets, une petite flûte, un clarino ; 3 trompettes avec sourdines M. Vincent d'Indy, dans sa reconstitution, représente ces instruments par 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 trompettes, 5 trombones, 2 harpes chromatiques, un orgue à 2 claviers, le quatuor à cordes et un clavecin. Et l'on a pu juger, au concert, de l'heureux effet de cette instrumentation.

Peter Cornelius. *Ouverture du Barbier de Bagdad*. Partition d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

Cette Ouverture originale du célèbre opéra comique, considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de l'opéra comique allemand, était inédite jusqu'à ce jour ; elle vient prendre sa place dans la collection complète des œuvres de Peter Cornelius, collationnées sur les manuscrits originaux par Max Hasse. Longtemps méconnu en Allemagne, P. Cornelius est encore inconnu en France. Rien de plus injuste que ce dédain, rien de moins fondé que cette ignorance. L'*Ouverture du Barbier de Bagdad* est écrite d'un style vif et clair, sans aucune trace de vulgarité cependant : ce sont là des qualités qui doivent nous plaire.

Armande de Polignac. *Pluie*. Petite pièce pour piano. Paris, Demets.

Courte, subtile et charmante, cette petite pièce est très simplement bâtie sur un motif unique, auquel se joint bientôt un contre-sujet capricieusement descendant. Une variation rythmique, un épisode où le contre-sujet s'isole, une reprise avec d'autres sonorités, une chute brusque, et c'est la fin de ce jeu de notes entre-choquées en fines dissonances. Frissonnements d'élytres, danses d'elfes ou vagues tambours de la pluie, c'est tout cela, et c'est bien mieux encore : de la musique pure, qui se complaît en sa grâce immatérielle et s'enchante elle-même à ses incantations. J'aime, plus que tout au monde, cet art de rêve, où se réalise l'inexprimable. — L. L.

Musée rétrospectif de la classe 17 (Exposition universelle de 1900), Instruments de musique. — Ce très beau livre, luxueusement imprimé et enrichi de très curieuses photographies, rédigé par MM. Albert Jacquot et Eugène de Bricqueville, est l'œuvre collective des membres du Comité de la Section rétrospective de la classe 17, comité présidé par M. Gustave Lyon. Il fait honneur à tous ceux qui en ont préparé et dirigé la publication. C'est un volume qui sera fort recherché des bibliophiles et qui — sans donner une très grande abondance de documents — retrace heureusement pour les musiciens l'histoire des instruments depuis le XVIe siècle.

Ouvrages reçus

V. d'Indy. *Sonate* pour piano et violon. Paris, Durand et fils.

J. Ph. Rameau. *Pièces de clavecin*, publiées par C. Saint-Saëns. Paris, Durand et fils.

Albert Schweitzer *J.-S. Bach, le musicien poète*. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

Théâtres et Concerts

Académie de musique : *Daria*, opéra en 2 actes, paroles de MM. Aderer et Éphraïm, musique de M. Georges Marty. — Daria est une fille du peuple, qui, au moment où son séducteur, le noble Boris, veut l'abandonner et lui offre de l'argent comme compensation, lève sur lui une cravache. Boris veut lui faire donner le knout : le bûcheron Ivan, qui aime Daria, intercède pour la pauvre fille. Boris se calme et adjuge son ancienne maîtresse à Ivan, comme épouse légitime. Au second acte, Daria berce un bébé qu'elle a eu d'Ivan ; elle s'est habituée à aimer son mari, avec qui elle habite une pauvre chaumière, dans la forêt. Boris, égaré au cours d'une chasse, vient demander l'hospitalité à Ivan et cherche à séduire Daria, pour qui son amour d'autrefois s'est réveillé. Ivan le tue et met le feu à la chaumière. Tel est, en deux mots, le sujet de ce drame très bien fait, mais un peu dénué d'éclat, de pompe et d'agrément pour l'Opéra. Il a une netteté un peu sèche et un peu triste. La musique de M. Marty est d'une réelle valeur et d'une grande distinction. Rien de banal. Partout, une très belle tenue artistique. Çà et là une couleur *russe*, à la Glazounow, intéressante mais intermittente, au risque de rompre l'unité de l'œuvre. Ce n'est pas un opéra comme *Carmen*, qui, d'un bout à l'autre, a le même caractère et la même couleur ; c'est cependant une œuvre sincère, élégante, expressive, personnelle, où l'auteur du *Duc de Ferrare* montre les qualités les plus hautes, sans suivre aucun modèle et sans chercher les gros effets. Mlle Vix a une voix un peu courte, comme son geste et comme son expérience : mais elle débute, et il faut lui faire crédit. M. Rousselière (Boris) a une voix pleine de charme, et M. Delmas est admirable comme d'habitude. Le succès a été considérable. — G.

Concerts Chevillard. — 29 *janvier*. — M. Mascagni, remplaçant M. Chevillard, a dirigé l'exécution d'un certain nombre d'œuvres connues. Nous avons aussi entendu pour la première fois l'*Adagio* et le *Scherzo* de la *Suite* en *si* mineur de Caetani. L'*Adagio* est une romance soupirée langoureusement par plusieurs instruments successifs, discrètement accompagnés par l'orchestre ; le *Scherzo* n'est qu'une grande valse brillante de concert qui évoque par endroits la danse macabre : l'accueil a été poli, mais un peu froid ; cette musique profondément italienne, et nullement symphonique, ne m'a point semblé neuve ou intéressante par quelque qualité particulière. — Le succès de M. Mascagni comme chef d'orchestre s'est affirmé dans l'ouverture de *Tannhäuser* ; le public l'a plusieurs fois applaudi avec véhémence. A mon avis, M. Mascagni a eu tort de changer le mouvement du chœur des pèlerins : ce thème a été joué trop lentement jusqu'à la quatrième reprise ; en revanche, la fin de l'ouverture, trop précipitée, manque de force et d'ampleur. L'ouverture du *Carnaval Romain* a été interprétée avec mollesse ; les chants, trop effacés et timides, n'avaient pas la tristesse pénétrante qui s'oppose si bien au tumulte de fête. En général, M. Mascagni a une ten-

dance à se pâmer dans l'adagio, à presser et bousculer le vivace : ce procédé triomphe dans les danses hongroises de Brahms. — A. L.

5 *février*. — Je constate avec regret la fin de mon admiration pour l'ouverture de *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Est-ce l'influence des profonds articles de Jean Marnold dans le *Mercure de France* sur Berlioz musicien ? Mais voilà que je suis choqué, moi aussi, de cette harmonie rudimentaire, de cet orchestre fruste et même de ces mélodies trop accusées qui ne me disent plus rien. *Tamara*, de Balakirev, me charme toujours, au contraire : le grondement sourd du fleuve et la mélancolie de sa triste vallée, le château de l'enchanteresse et les danses d'abord gracieuses et douces, puis accélérées jusqu'au vertige mortel, et le silence, et la solitude de la triste vallée : c'est le poème, merveilleux de couleur et de rythme, des attraits funestes et de la voluptueuse désespérance. L'exécution a été excellente ; celle de la *Symphonie* d'A. Magnard, qu'il me plaît de réentendre, m'a paru un peu lourde par endroits. — L. L.

Quatuor Parent. — Après avoir, le mois dernier, dignement honoré les mémoires de César Franck et d'Ernest Chausson, le Quatuor Parent, toujours sur la brèche pour la bonne cause, consacrait sa séance du 3 février aux œuvres de M. Vincent d'Indy. L'annonce de la première audition de la *Sonate* pour piano et violon, récemment terminée par l'auteur de l'*Etranger*, et dédiée à M. Parent, en juste récompense de son dévouement artistique, avait attiré à la salle Æolian un public particulièrement nombreux. Cette *Sonate*, si librement expansive, animée d'un souffle si continu et si juvénile, écrite avec une si prodigieuse maîtrise dans son apparente simplicité, n'a pas déçu mon attente. Au lendemain de l'*Etranger*, de la grandiose *Symphonie* en *si* bémol, elle vient témoigner à nouveau d'éclatante manière la variété, — unique sans doute aujourd'hui, — des ressources créatrices de M. d'Indy. Je me serais plu assurément, s'il ne me fallait pas observer ici les limites d'un simple compte rendu, à étudier à loisir et par le détail la sûreté surprenante d'une construction d'ensemble découlant de la tradition classique, mais renouvelée par une discipline absolument personnelle. J'aurais tenté aussi, tout en célébrant la sérénité souriante, l'allure souple et aisée de la première partie, la charmante fantaisie rythmique du *scherzo*, son délicieux intermède, l'émotion intense de l'*andante*, la vivacité joyeuse du *finale*, de vous faire entrevoir avec quelle miraculeuse adresse le thème générateur de la *Sonate*, apparu d'abord comme premier élément de l'*allegro* initial, se meut par la suite dans les décors divers de chaque morceau, s'accroît et se magnifie sans cesse, — tour à tour impétueux, angoissé, caressant, mystérieux, pour rayonner enfin en pleine majesté, dominant les autres idées, apaisées et consentantes. Mais de tels soins sont heureusement superflus. Mieux que tous mes commentaires, la lecture de la *Sonate* de M. d'Indy, publiée chez MM. Durand et fils, en révélera les qualités exceptionnelles et la profondeur expressive à tous ceux qui ont un peu de poésie et de musique dans l'âme. — Gustave Samazeuilh.

La Sourdine. — 7 *février*. — MM. Lederer, de Bruyne, Michaux et Liégeois exécutent avec une délicatesse extrême et une rare unité d'interprétation le 2e *Quatuor* à cordes d'A. de Polignac. Cette œuvre date de quelques années déjà, et sans doute ne satisfait plus l'auteur, dont la personnalité s'est fortement et très heureusement affirmée depuis. Cependant elle a bien du mérite et du charme :

l'écriture est sobre et nette, et très sonore ; on sent que c'est de la musique vivante, faite pour être entendue, et non de la musique abstraite et livresque ; le *scherzo* est d'une grâce ingénieuse et exquise, surtout dans sa partie centrale, et l'*andante* est déjà d'une pure beauté : un chant de violoncelle s'élève dans la lumière frissonnante des harmonies, puis les instruments s'unissent, en un expressif contrepoint ; la pensée se développe avec une gracieuse aisance, et l'intérêt ne languit pas un instant, car tout chante et tout vibre d'émotion ; je voudrais entendre souvent cet *andante*. A ce même concert, 3 pièces pour violoncelle et 2 mélodies de M. de Saint-Quentin, que l'on applaudit, et un beau *Prélude* de Rakhmaninof, très bien interprété par Mlle Fernet. — L. L.

Salle Pleyel. — 1er *février*. — Concert donné par M. R. Marthe, l'excellent violoncelliste, avec le concours de Mme Durand-Texte et de MM. A. Brun et Édouard Bernard. La *Suite* en *ut* majeur de J. S. Bach, pour violoncelle seul, est interprétée avec une ampleur magnifique ; art prestigieux que celui qui fait sortir d'un instrument unique toute une polyphonie ! Le *Trio* de Ch. Planchet est une œuvre intéressante. MM. Brun et Bernard donnent une exécution émue et solide à la fois de la *Sonate* de Franck.

6 *février*. — Deuxième audition de l'*Orfeo* de Monteverdi, exécuté à la Schola le 27 janvier ; cette fois, c'est M. de Lacerda qui dirige l'orchestre. C'est une grande joie pour nous de retrouver cet excellent chef, que nous avions déjà pu apprécier au dernier concert de M. Nin (*Concerto* de Bach). Cette musique jeune et fraîche a été jouée avec jeunesse et fraîcheur ; et, en même temps, beaucoup d'accent et de précision. Les petites flûtes ont mieux réussi qu'à la Schola leur difficile entrée du IIe acte ; et l'introduction du IVe acte, avec ses trombones sinistres, qui font déjà songer au *Faust* de Schumann, a été vraiment saisissante. On peut dire que l'interprétation a été digne de l'œuvre, laquelle est un chef-d'œuvre (1). — A. M.

Salle des Agriculteurs. — 4 *février*. — Récital de M. Sapellnikof. Les morceaux les plus intéressants ont été le *Prélude* de Rakhmaninof et l'*Humoresque* de Tchaïkovsky. Mais que le jeu de M. Sapellnikof est donc froid ! Ce n'est pas en Russie qu'il nous transporte, c'est en Sibérie. — C. Z.

3 *janvier*. — Deuxième concert historique de Mlle Selva. Suite des *Sonates bibliques* de Kuhnau, pièces de Couperin, Rameau, Scarlati, J.-S. Bach, d'un intérêt puissant et varié. La 3e séance aura lieu le 28 février.

— A noter, parmi les plus beaux concerts de la quinzaine, ceux de : *La Société d'instruments à vent* (1er février, salle des Agriculteurs), avec MM. G. Barrère, L. Fleury, J. Guyot, L. Cahuzac, L. Gaudard, L. Leclercq, E. Pénable fils, J. Capdeville. 2e séance, le 1er mars. — Le Quatuor Lefort (5 février, ibid.), avec MM. A. Lefort, G. Catherine, Van Wœfelghem, Liégeois. — Marie Oléline (salle Pleyel, 11 février), qui a chanté, avec du Schumann, de très beaux airs populaires russes. — M. Raymond Marthe, professeur de violoncelle, qui maintient avec autorité les meilleures traditions de l'enseignement classique. — Mme Landowska, pianiste au jeu très délicat.

(1) Nous sommes heureux d'apprendre que M. de Lacerda, réalisant enfin un projet formé depuis longtemps, va fonder une Société d'orchestre et chœurs appelée à rendre à l'art les plus grands services

Schola Cantorum. — 7 *février*. — Premier des trois concerts de musique de chambre de Mlle M. Dron ; au programme : le 5e *Trio* de Beethoven, *Ouverture, Variations et Finale*, pour piano, de Guy Ropartz ; *Sonate*, pour piano et violon, de Castillon. Mlle Dron est une pianiste de grand talent. Les prochaines séances auront lieu le 21 février et le 21 mars.

8 *février*. — Concert de Mme Camille Fourrier. Programme magnifique, témoignant d'un goût parfait. Le divin *Quatuor* de Debussy est interprété par le Quatuor Hayot avec une souplesse et un équilibre tels qu'on ne peut rêver mieux. Trois mélodies de Debussy (*Clair de lune, Fantoches, De soir*) valent à Mme Fourrier un succès enthousiaste et mérité; j'ai déjà dit, et je répète, qu'on ne peut chanter avec plus d'expression, d'animation, de vie, les œuvres modernes. Quatre mélodies de Moussorgski (*Chant hébraïque, Tristesse, Orgueil, Hopak*), permettent d'apprécier encore la richesse de ce talent. Une *Sonate* de Bach, pour flûte et piano (M. Barrère), et la *Suite* en *ré* de d'Indy, pour trompette (M. Lachanand), deux flûtes et quatuor, complétaient ce beau concert, qui avait attiré un très nombreux public à la *Schola*. — L. L.

Société musicale de la Sorbonne. — *28 janvier*. — *Messe de Sainte-Cécile*, de Gounod. Je n'aime point cette musique, affectée et douceâtre en son émotion, brutale et orphéonesque en ses accès d'énergie, et, pour tout dire, vulgaire. Mais l'exécution a été fort précise et claire, et ce n'est pas là un mince éloge pour qui connaît les difficultés d'une œuvre aussi chargée, non certes de pensée, mais d'instrumentation. Toutes nos félicitations à M. de Saunières, qui nous promet pour le 16 avril le *Christ au Mont des Oliviers*, de Beethoven. Voilà, au moins, une œuvre qu'il vaut la peine d'étudier et de faire entendre.

9 février. — La même société prête son concours à la cérémonie du mariage du comte Gabriel de la Rochefoucauld avec Mlle de Richelieu. Le programme, composé avec le goût le plus pur, comprenait une marche de Hændel (tirée de l'oratorio *Hercules*), un chœur de Palestrina, et des fragments de l'*Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, entre autres la *Pastorale*, dont l'exécution a été d'une finesse et d'une précision remarquables. Heureux époux pour qui chantent de telles musiques ! — C. Z.

Concert Marcel Chailley et Armand Ferté. — Le 10 janvier, à la salle Erard, le violoniste Chailley et le pianiste Ferté ont donné leur première séance de musique de chambre.

M. Chailley, qui interprétait la sonate de Jean Huré, œuvre fort intéressante et hérissée de difficultés, s'est affirmé violoniste de talent par son jeu expressif et sa brillante virtuosité. M. Ferté, qui l'accompagnait, l'a soutenu avec non moins d'autorité. Nous avons aussi entendu pendant cette séance un trio de C. Chevillard et un quatuor de H. de Castillon : ces deux œuvres ont été exécutées avec la même perfection.

Adalbert Mercier.

— Signalons encore le vif succès obtenu récemment, dans un salon parisien, par Miss E. Spencer. C'est presque une enfant encore que cette jeune Américaine, qui a exécuté dans le style le plus sobre et le plus correct des œuvres de Chopin et de Schumann. On peut lui prédire une brillante carrière.

Salle Pleyel. — *Concerts annoncés :* le 15, Mlle Menjand ; le 16, M. Jean Ten Have; le 17, M. David Blitz; le 18, Société Nationale de musique ; le 20, Mme Landowska ; le 21, M. Paul Minssart; le 22, M. Alfred Casella ; le 23, Société des Instruments à vent (à 4 h.), Société des compositeurs (à 9 h.) ; le 24, M. Deszo Szigeti ; le 25, Mlle M. Caponsacchi ; le 27, M. Auguste Pierret ; le 28, le Quatuor vocal de Paris.

Actes officiels, Informations et Correspondances

Bruxelles : *Tristan et Isolde* au théâtre Royal de la Monnaie.

Après son apparition à l'Opéra de Paris, le chef-d'œuvre de Wagner vient d'être repris à la Monnaie, où M. Ernest Van Dyck, le magnifique interprète de Tristan, a obtenu un nouveau triomphe. Depuis la dernière fois qu'il aborda, devant le même public, un rôle écrasant entre tous, le grand artiste a surpassé encore son interprétation déjà magistrale des premières représentations.

Dans le rôle d'Isolde, Mme Paquot-d'Assy, qui a joué à côté de M. Van Dyck dans presque toutes les représentations wagnériennes données cette saison, a supporté avec vaillance cette redoutable épreuve où sa voix puissante a fait merveille. M. Sylvain Dupuis a dirigé son orchestre avec le talent qu'on lui connaît, contribuant dans une large mesure au succès de cette reprise, en tous points réussie.

Mme Litvinne a donné, les 22 et 24 janvier, les deux dernières de ces représentations éclatantes d'*Alceste*, qui ont été accueillies avec le même enthousiasme qu'au début, et doit revenir en mars à Bruxelles, après une tournée à Monte-Carlo et à Saint-Pétersbourg.

Le joli ballet de M. André Messager, *Une aventure de la Guimard*, a été dansé le 3 février, après les quatre actes de la *Vie de Bohême*, pour la première fois. Cette gentille œuvrette, d'une musique si pimpante et distinguée, a permis à nos ballerines de se produire à leur avantage. Il y a eu de chaleureux rappels, après l'exécution de ce ballet, d'ailleurs monté avec beaucoup de goût. — A. R.

Roubaix. — Par arrêté du 24 janvier de M. le préfet du Nord, Mme Zoé Planckaert-Brouchette est nommée professeur du cours d'ensemble vocal, à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire, en remplacement de Mlle Marguerite Lorette, et M. Paul Fournier est nommé, au même établissement, professeur du cours d'ensemble vocal (garçons), en remplacement de M. Victor Minssart.

Le « Concours général de Musique ».

Le Comité d'organisation du *Concours général de Musique* s'est réuni dernièrement en l'hôtel de S. A. S. le prince Albert de Monaco, qui, comme on le sait, a bien voulu accepter de partager le patronage de cet intéressant tournoi avec Mme la comtesse Greffulhe, présidente de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, et M. Henry Deutsch (de la Meurthe).

Au cours de cette réunion, à laquelle assistait M. Camille Saint-Saëns, membre de l'Institut, diverses modifications ont été apportées aux dispositions premières du Concours.

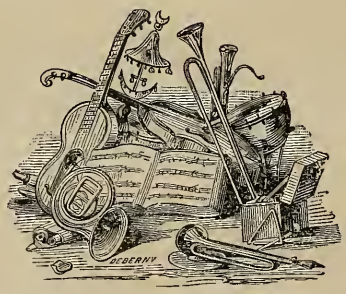
Les concours d'opéra, d'opéra comique et de ballet sont maintenus.

Le concours d'opérette a été supprimé, comme contraire aux intentions des donateurs. Ensuite, un concours de musique de chambre (sonate et trio) a été substitué au concours de symphonie, devenu inutile par suite de la création par la ville de Paris d'un prix important affecté à une œuvre symphonique.

Enfin, et ceci est très important, S. A. S. le prince de Monaco a estimé que, dans l'intérêt des auteurs, il fallait avant tout assurer aux œuvres primées l'éclat d'une représentation hors ligne. Il a donc été décidé que, tout en réservant aux lauréats des primes dont le total pour les quatre sections n'atteint pas moins de 75.000 francs en espèces, le théâtre de Monte-Carlo prendrait, de par les statuts du Concours, l'engagement de monter les œuvres dramatiques couronnées.

Etant donnés l'éclat incomparable des représentations qu'organise l'Opéra de Monte-Carlo et le retentissement qu'elles ont dans les milieux artistiques, les auteurs des partitions primées au *Concours général de Musique* sont certains que leurs œuvres seront, dès leur apparition, connues dans le monde entier.

Le règlement du *Concours général de Musique* sera publié le 25 février prochain, par les soins de la « Société musicale ».



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Orfeo

Cl. MONTEVERDI.
1607

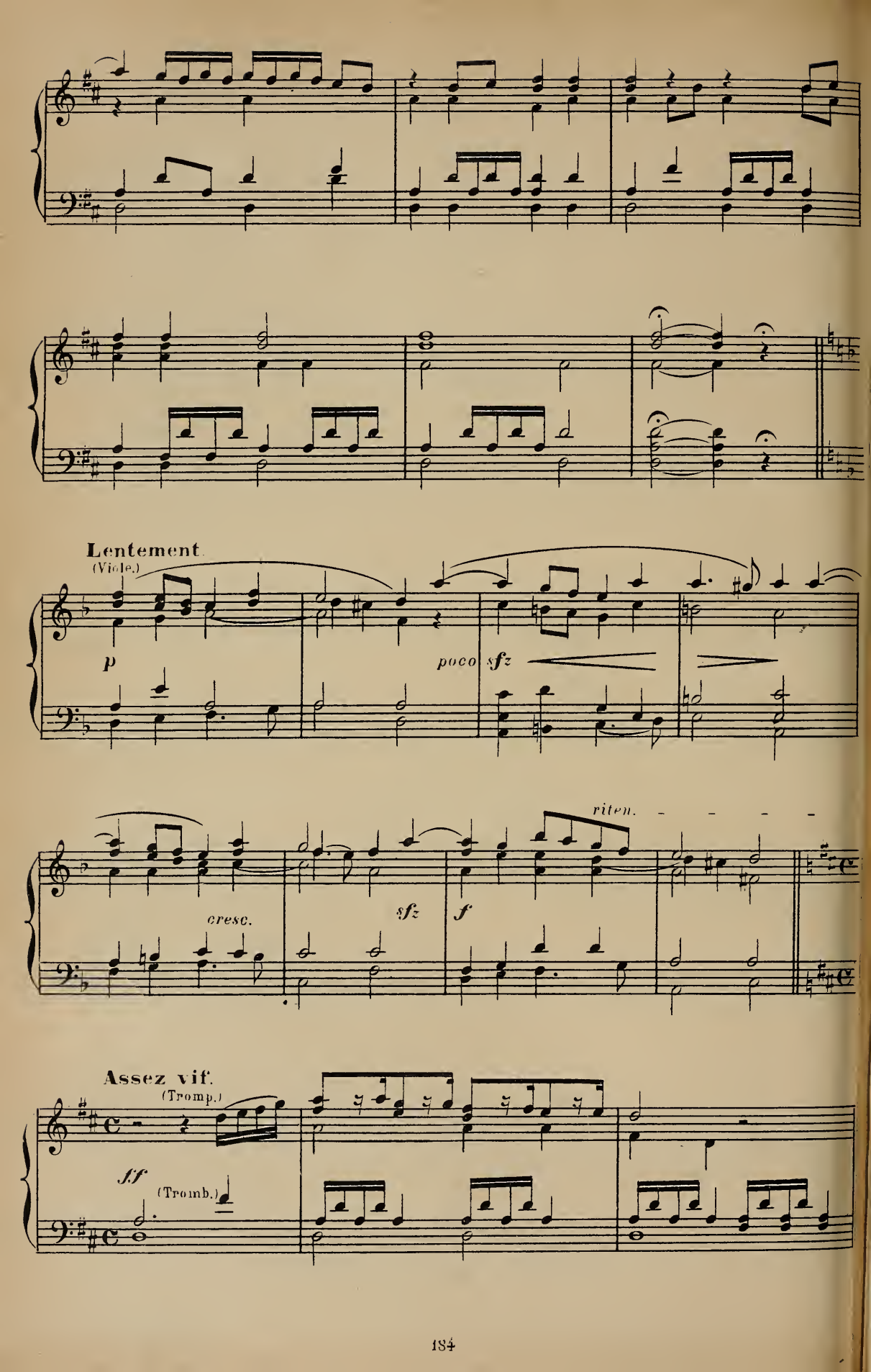
OUVERTURE
(TOCCATA)

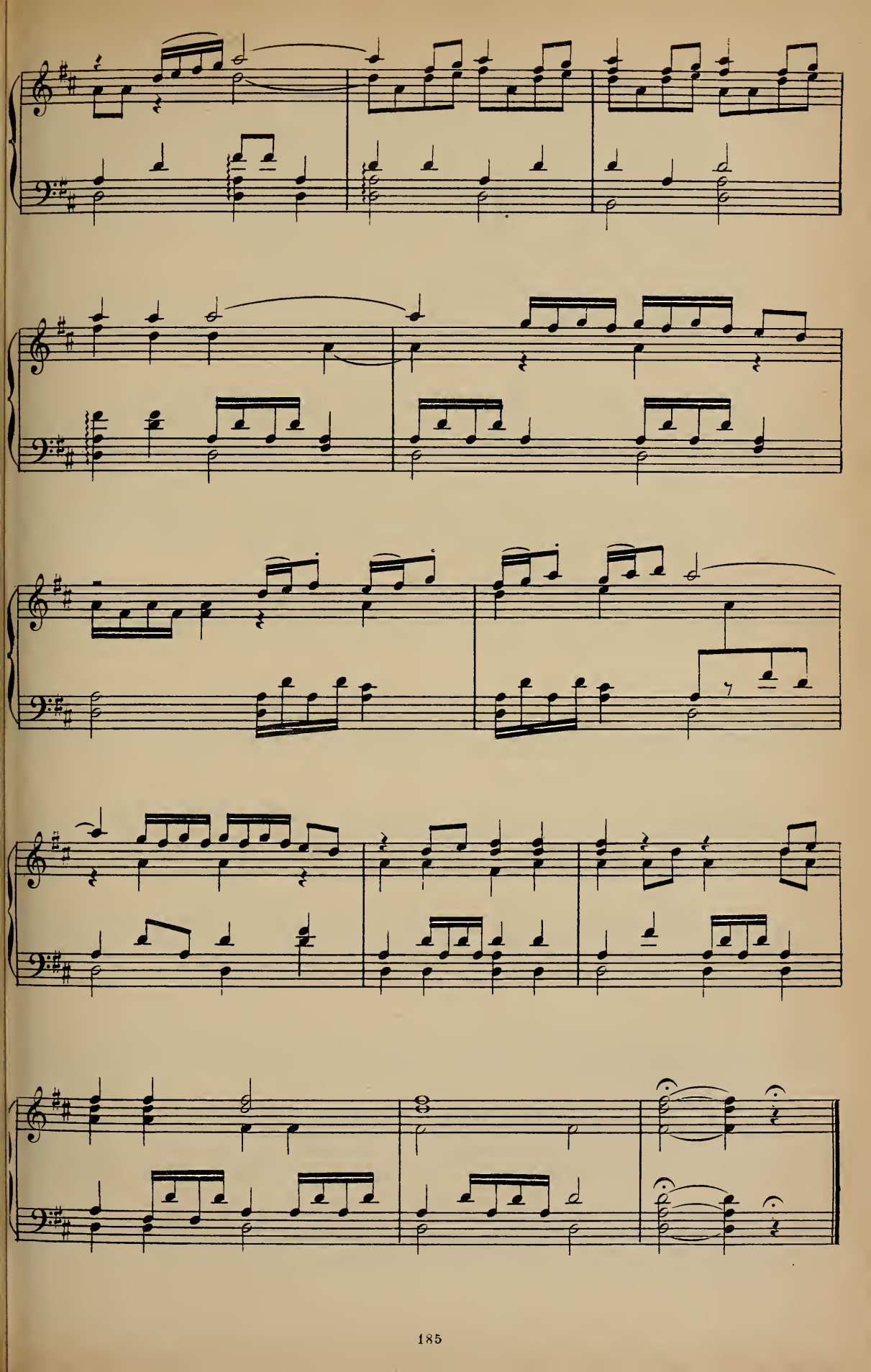
Assez vif. (Tromp. avec sourdine.)

p (Tromb.)

Publié avec l'autorisation du Bureau d'Édition de la Schola Cantorum, 269, Rue St Jacques, à Paris.

TOUS DROITS D'EXÉCUTION DE TRADUCTION ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS


Lentement.
(Viole.)
p
poco sfz
riten.
cresc.
sfz
f
Assez vif.
(Tromp.)
sf
(Tromb.)



RÉCIT DE LA MESSAGÈRE

RECIT. **Modéré.**

LA MESSAGÈRE

Or_phée, je viens vers toi, mes_sa_gè_re crain_ti_ve du plus affreux malheur qui soit au mon_de Ton ai_mable Eu_ry_di_ce....

PIANO.

(Orgue. Chitt.) *f* *p*

Plus lent.

Un peu plus animé.

ORPHÉE.

Hé_las! Qu'en_tends-je?

(Violes) *sfz*

Plus lent.

LA MESSAGÈRE.

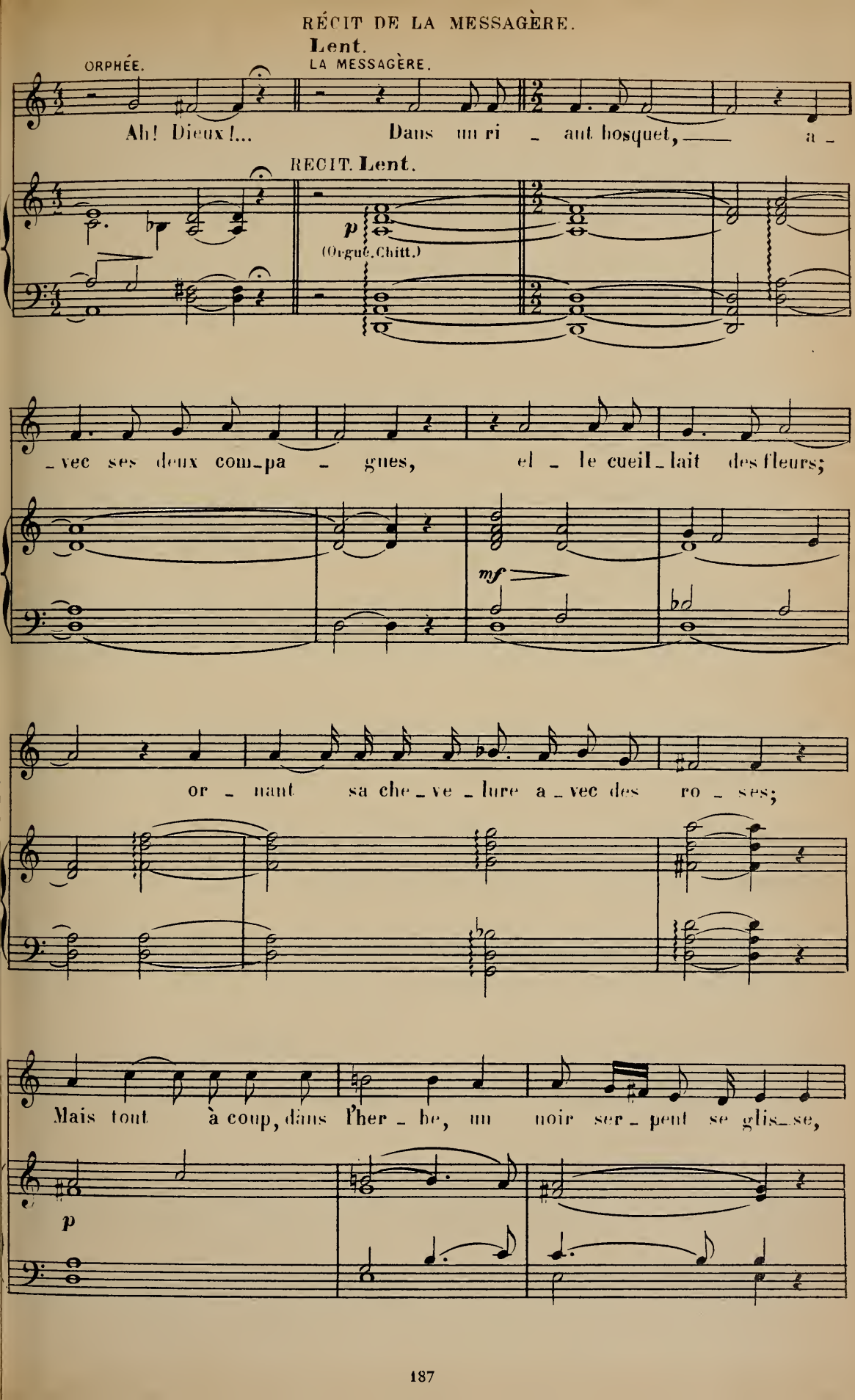
Ton é_pou_se ché_ri_e... est mor_te...

en retenant.

(Orgue.) *p*

p *sfz* *sfz* *pp* (Violes.)

RÉCIT DE LA MESSAGÈRE.



en retenant. - - - - -

sa dent fa - ta - le s'at-tache au pied si ten - dre

en retenant. - - - - -

au Mouvement.

Et voi - là que nous voy-ons dé-co-lo - rer ce beau vi -

au Mouvement.

retenu. au Mouv^t

- sa - ge, et se ter-nir l'é - clat de ses grands yeux ja -

retenu. au Mouv^t

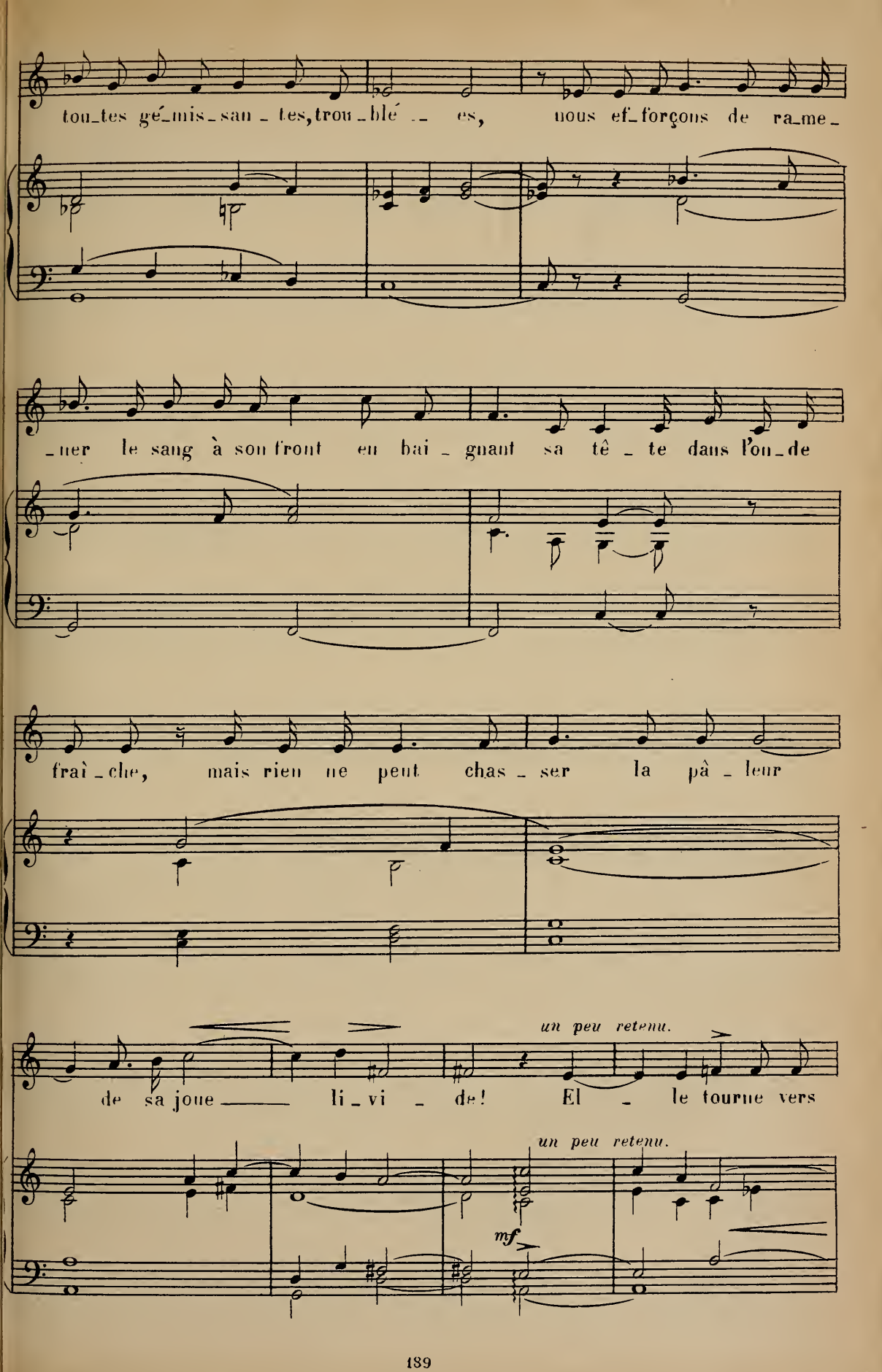
sempre dim. *pp*

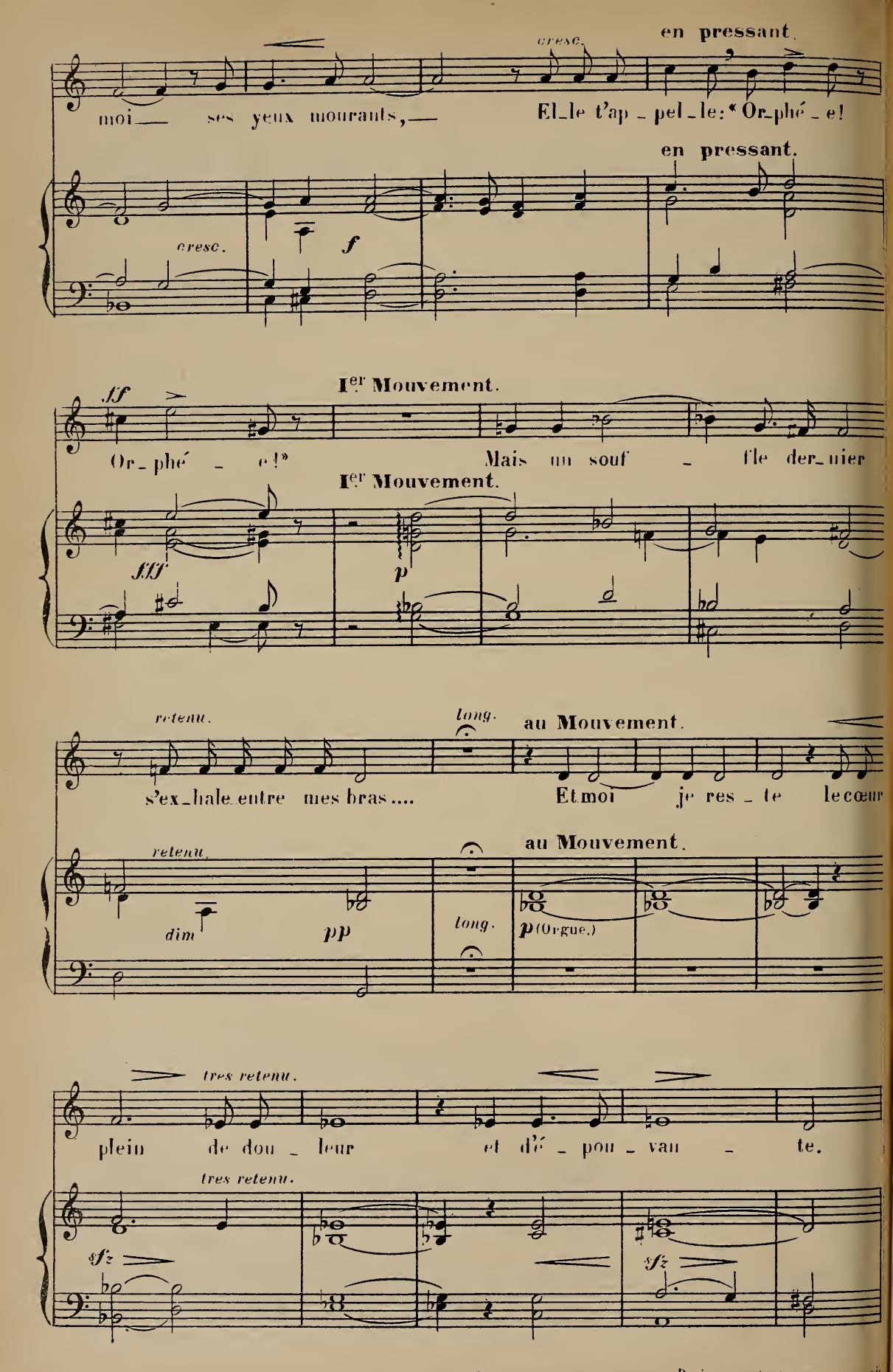
Plus vite.

- dis ri-vaux du so-leil mê - me. A - lors nous

Plus vite.

sfz


tou_tes gé_mis_san_tes, trou_blé_es, nous ef_forçons de ra_me_
_ner le sang à son front en bai_gnant sa tê_te dans l'on_de
frai_che, mais rien ne peut chas_ser la pâ_leur
un peu retenu.
de sa joue li_vi_de! El_le tourne vers
un peu retenu.
mf



Paris. imp. A. Chaimbaud et Cie

LA

REVUE MUSICALE

N° 5 (cinquième année 1er Mars 1905.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

On trouvera tous les renseignements relatifs aux mélodies espagnoles, italiennes, et à la première des mélodies arméniennes, dans les articles de nos collaborateurs Pedrell, E. Adaïewsky, Proff-Kalfaïan.

La 2e mélodie arménienne est empruntée au recueil de Boyadjian (Paris, Demets).

La 1re des mélodies russes figure dans le recueil de Stakhovitch (1854) et dans celui de Rimsky-Korsakof (n° 6). C'est une bylina, *ou chant épique. C'est en l'entendant chanter, il y a une vingtaine d'années, par M. Slaviansky d'Agréneff, que j'eus la première révélation de l'ancienne musique russe. Les paroles se traduisent ainsi :*

Ce n'est pas un bouleau qui penche vers la terre, — ce n'est pas l'herbe soyeuse qui se plie, — c'est le fils qui s'incline devant sa mère. — Dobrynia s'incline devant la mère qui l'a enfanté : — « Donne-moi ta bénédiction, ô mère, — et permets-moi d'aller vers les hordes lointaines, les hordes cruelles ». — Et lui répond alors la mère qui l'a enfanté : — « Et à qui laisses-tu ta jeune femme, — ta jeune femme et tes petits enfants? »

La deuxième mélodie, de forme très primitive, est originaire du gouvernement de Smolensk (Rimsky, n° 52) :

Au bord du lac est un if (*bis*) ; — sous l'if est une pierre ; — sur la pierre une jeune fille. — Amèrement elle pleure. — « M'a abandonnée mon père, — sur la terre turque, — et dans la foi allemande (1), — et je suis jeunette, — et ne sais rien faire, — ni filer ni tisser, — je sais seulement — me lever à l'aurore, — et peigner mes cheveux. »

La troisième mélodie est une chanson à danser ; Rimsky-Korsakof (n° 27) l'a empruntée au vieux recueil de Pratch (I, 1815) :

Mon sapin, mon petit sapin, mon bouleau touffu, louchen'ki louli, mon bouleau touffu, etc.

La quatrième mélodie est un chant de noces, d'une fraîcheur délicieuse, recueilli par Balakiref dans le gouvernement de Nijny-Novgorod (Recueil, *n° 1*) :

Il n'y avait point de vent, tout à coup le vent souffle. — Elle n'attendait point d'invités, les voilà qui arrivent. — La maison est pleine de chevaux noirs. — Les salles sont pleines de jeunes gens, — les chambres pleines de jeunes filles. — Le perron tout neuf s'est écroulé, — avec ses fines découpures. — Elle fond en larmes, Varia, la petite âme, — mais sa mère la prend dans ses

(1) Tout ce qui n'est pas orthodoxe est allemand, c'est-à-dire protestant, pour le paysan russe.

bras : — « Ne pleure pas, non, Varia, ma petite âme. — Je te ferai un perron tout neuf, — avec de fines découpures ! » — Elle a cassé la tasse d'or, — avec la précieuse pierre d'azur. — « Ne pleure pas, non, Varia, ma petite âme ; — je t'achèterai une tasse d'or, — avec une précieuse pierre d'azur ! »

La dernière mélodie enfin est le célèbre chant des haleurs de la Volga (Balakiref, n° 40), la plus belle peut-être de toutes les mélodies populaires, en sa tristesse immense et grave :

Eï oukhniem, eï oukhniem (1). — Encore une petite fois, encore une fois. — Eï oukhniem, eï oukhniem. — Encore une petite fois, encore une fois ! — Nous dépouillerons le bouleau, — le bouleau frisé. — Aï, da, da, aï, da. — Aï da, da, aï, da ; — le bouleau frisé.

Les trois mélodies slovènes sont tirées du recueil de Kuhacz, IV, nos 1419, 1440 1528. Nous en devons la traduction à la gracieuse obligeance de Mme la Comtesse Alfred de Chabannes la Palice :

De l'Ivrogne

La femme : Cesse de boire, ivrogne, tu t'en feras mourir. — L'homme : Peine, peine, vieux pot, jusqu'à ce que tu éclates ; tous les jours j'ai soif. Hôtelier, du vin !

Le Vagabond

Ah, ah, ah ! Ma bourse est vide. Rien dans ma petite bourse ; mon argent est parti. Ah, ah ah ! Ma bourse est vide.

Complainte

Ma tête me fait mal, et mon joli visage. Ils m'ont mis dans une voiture, et ne m'en ont jamais sorti ; dans une voiture profonde, dans l'obscurité méchante.

C'est Mme de Chabannes encore qui a bien voulu nous communiquer et traduire pour nous cette charmante chanson hongroise, recueillie en son domaine de Podvin, de la bouche du paysan hongrois Farkass Jancsi, et enregistrée au phonographe.

Regarde, ma rose, dans mes yeux : — Qu'est-ce que tu y lis ? — N'est-ce pas qu'ils disent ceci : (*bis*) — Tu es ma colombe, — mon étoile rayonnante ?

Les deux chansons de sauvages sont des chansons de travail, citées, à ce titre, dans le curieux ouvrage du Dr Bücher, Arbeit und Rythmus. *La première, empruntée à la dissertation de Th. Baker sur la* Musique des sauvages de l'Amérique du Nord, *est un chant de rameurs. La seconde, si joliment chromatique, accompagne le relèvement des filets, dans la Nouvelle-Galles du Sud. Elle a été publiée par Freycinet dans son* Voyage autour du Monde.

L. L.

(1) Interjection qui accompagne les grands efforts, comme notre *Ho ! hisse.*

Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France.

Le titre même d'*esquisse*, appliqué à ces quelques recherches sur la bibliographie de la chanson populaire hors de France, est encore trop vaste, car nous n'avons tenu compte que des livres proprement dits et nous n'avons pas fait entrer en ligne des articles très intéressants de périodiques, journaux de voyages comme le *Tour du Monde*, revues de folk-lore, telle la *Revue des Traditions populaires*, publications de caractère musicologique, par exemple les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, dans lesquels le chercheur pourra trouver souvent de très intéressants exemples notés de mélodies populaires.

Prévenons encore le lecteur d'une seconde restriction, que nous avons apportée dans le choix des matériaux de cet article. Nous n'avons admis que les recueils de textes, et non les études qui ont été faites sur la question qui nous intéresse. Il y a dans les diverses littératures des travaux critiques fort intéressants concernant l'art musical populaire : nous ne les mentionnons point ici.

Bref, notre but est de donner l'indication bibliographique des principaux recueils de chansons populaires en dehors de la France, principalement en Europe. Pourquoi cette limitation ? Parce que, croyons-nous, il convient tout d'abord de remarquer dans les pays civilisés d'Europe la coexistence d'une musique populaire et d'une musique artistique.

Nous ne faisons cette remarque, banale en soi, que pour en arriver à distinguer la chanson populaire des pays, qui, comme les nôtres, ont développé leur civilisation musicale dans un sens technique, de la chanson populaire des pays où elle est tout l'art musical. Certains critiques, et l'un d'eux touche de près à cette même *Revue*, ont poussé le dilettantisme dans l'argumentation jusqu'à nier l'existence objective de la chanson populaire, faute d'en trouver une définition qui la distingue avec quelque netteté de la musique telle que le grand public et les artistes la conçoivent. Alors nous répondrons en objectant que les chants populaires se retrouvent avec les mêmes caractères chez des peuples tels les Orientaux, qui n'ont à aucun degré le sentiment de la musique écrite selon les règles de l'art. L'origine artistique de la chanson populaire nous semble encore douteuse chez les Kurdes ou les Tarantchisks. Est-elle mieux assurée chez les nations civilisées de l'Occident ? Nous ne le croyons point. Sa réalité est donc possible, et aucun scrupule ne nous arrête pour parler de la chanson populaire en Europe.

Mais une difficulté surgit au seuil de cette étude. Sur quelles bases classer nos documents ?

La classification qui, la première, se présente à l'esprit, consisterait à ranger nos recueils en conformité avec les divisions de la géographie politique : ainsi on aurait les chants populaires de l'Angleterre, de l'Allemagne, de la Russie, etc. Mais il semble qu'il y aurait quelque brutalité à procéder de la sorte : peut-on, sans avertir le lecteur, ranger sous une même rubrique les chants du pays de Galles et ceux de l'Écosse ? La Corse, qui est, à bien des points de vue une île italienne, est depuis plus d'un siècle politiquement française. Classerons,

nous à l'Allemagne, à la Russie ou à l'Autriche, un recueil de chansons polonaises? Voilà bien des difficultés pour adopter une classification qui aurait comme base les divisions politiques du continent. Cette solution serait commode, mais peu scientifique.

Pendrons-nous comme point de départ la distinction des races humaines ? C'est un mot bien gros, et nous ne croyons point que la chanson populaire dépende de l'anthropologie : la race est une chose toute physique, la civilisation, dont la musique est une manifestation, dépend, comme la langue, d'événements historiques. Il n'est point nécessaire qu'il y ait coïncidence entre le domaine d'une race et celui de la langue qu'elle parle, de la civilisation qu'elle a produite. Ainsi les Gaulois ont reçu une civilisation toute romaine après la conquête; ainsi, à une époque plus proche de nous, l'influence turque a recouvert en Asie Mineure le génie grec, kurde ou arménien. Il ne semble point que les distinctions de l'anthropologie répondent à celles de la musicologie comparée : il nous faut donc trouver un autre critérium.

Nous croyons qu'il y a des affinités plus grandes entre la langue parlée et la langue chantée. C'est une grave affirmation, qu'il n'entre point dans notre esprit de développer ici. Contentons-nous d'accepter comme un cadre commode de classement les résultats reçus en grammaire comparée. Nous diviserons les chants populaires sur les données de cette science. Une telle classification sera d'abord exacte pour la poésie des mélodies populaires, nous pensons qu'elle ne le sera pas moins pour la musique elle-même.

Il conviendra donc de distinguer en première ligne les chansons populaires grecques, néo-latines, celtiques, germaniques, slaves et arméniennes. Chacune de ces rubriques aura ses subdivisions. A la suite nous indiquerons, comme complément, un certain nombre de recueils qui, bien que ne rentrant pas dans les limites indo-européennes, ont trop d'intérêt pour n'être point cités.

Enfin nous répétons que nous ne présentons ici que les grandes lignes d'une bibliographie générale de la question : c'est un cadre indéfiniment ouvert.

I. — Chansons populaires grecques.

Les dialectes néo-grecs n'ont guère de nos jours dans le bassin méditerranéen une extension moindre que dans l'antiquité. On parle grec sur la côte orientale de la Corse, à Kargèse ; on parle grec dans les villes d'Asie Mineure, à Constantinople même, comme dans le royaume de Grèce, dans ses îles et dans les provinces du nord.

Nous citerons comme recueils principaux :

Sigala (Antonios). — *Recueil de chants populaires*. Athènes, 1880, in-8.

Les mélodies sont notées dans les caractères de la musique liturgique, par suite peu accessibles aux Occidentaux.

Matza (Périclès). — *80 mélodies populaires grecques pour chant, avec accompagnement de piano*. Constantinople, 1883.

Bourgault-Ducoudray. — *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, Lemoine, 3e éd., 1897.

Recueil très connu. Les Grecs eux-mêmes le tiennent en haute estime.

Pernot (H.) et Le Flem (P.). — *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio.* Paris, Leroux, 1903, in-8.

Extrait des *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires*, t. XI. Les mélodies ont été recueillies au phonographe. Très intéressant.

II — Chansons populaires néo-latines.

Le latin, qui fut la langue officielle de tout l'empire romain, s'est continué à l'époque romane, vers le IXe siècle, en une série de langues absolument indépendantes les unes des autres : l'italien, l'espagnol, le portugais, le français, le provençal, le latin, le roumain.

Chacune de ces langues a eu son développement populaire. Nous en avons les manifestations dans les recueils suivants :

A. — FRANCE.

Les chants populaires des provinces françaises ont été étudiées dans un précédent numéro de cette revue. Nous n'en parlerons que pour citer à nouveau un recueil de chansons françaises hors de France, au Canada.

Gagnon (Ernest). — *Chansons populaires du Canada.* Québec, 1894, in-8.

Les pièces de ce recueil sont pour la plupart de vieilles chansons françaises conservées, dans notre ancienne colonie, depuis le XVIIe et le XVIIIe siècle.

La Suisse française doit être rattachée à la France au point de vue qui nous occupe. Nous citerons donc :

Chants populaires de la Suisse romande... publiés sous les auspices des Sociétés de Belles-Lettres des cantons de Neufchâtel, Vaud et Genève. Genève, 1887, in-16.

Médiocrement populaire, au sens que nous attachons à ce mot.

B. — ITALIE.

Les différences entre les diverses provinces de la péninsule sont assez accentuées pour que nous ayons un grand nombre de recueils distincts, très inégaux toutefois comme valeur et comme importance. Au point de vue musical, il faut retenir :

Levi (Eugenia). — *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano... con cinquanta melodie popolari tradizionali.* Firenze, 1895, in-16.

Recueil de seconde main, mais bien fait et intéressant l'ensemble de la péninsule.

Nigra (Costantino). — *Canti popolari del Piemonte.* Torino, 1888.

Gialdini (G.) et Ricordi (G.). — *50 canti popolari lombardi.* Milano, Ricordi, s. d.

Bon nombre de pièces ne sont pas populaires.

Coronato Pargolesi. — *Canti popolari trentini.* Trento, Zippel, 1892.

Alvera (Andrea). — *Canti popolari vicentini colla loro musica originaria.* Vicenza, 1844.

Rovigno e Antonio Ide. — *Canti popolari istriani.* Rome, Loescher, 1877.

Coronato Pargolesi. — *Eco del Friuli. 50 villote friulane.* Trieste.

Gordigiani (L.). — *Canti popolari Toscani*. Milano, Ricordi, 2 vol.

Pergoli. — *Canti popolari romagnoli d'all' appendice musicale del maestro Pedrelli*. Forli, 1894.

Marchetti (F.). — *Canti popolari romaneschi*. Milano, Ricordi.

Tosti (Paolo). — *Canti popolari Abruzzesi*. Milano, Ricordi.

Vincenzo di Meglio. — *150 celebri canzoni popolari napolitane*. Milano, Ricordi, s. d., 3 vol.

Pitrè (G.). — *Canti popolari siciliani*. Palermo, 1891.

Avolio (Corrado). — *Canti popolari di Noto*. Noto, 1875.
Chants siciliens.

Frontini (Paolo). — *Cinquanta canti populari siciliani*. Milano, Ricordi, s. d.
Quelques pièces curieuses.

Fee (L.-A.). — *Chants populaires de la Corse*. Paris, 1850.
Quatre mélodies, *vocero, lamento, serenata, nanna*, à la fin du volume.

Ortoli (Frédéric). — *Les voceri de l'île de Corse*. Paris, 1887.
Trois airs notés, dont deux par M. Julien Tiersot.

C. — ESPAGNE.

Jusqu'à ces dernières années, les érudits ont négligé ce pays, pourtant si riche en chansons populaires, et les mauvaises productions, que l'exportation a répandues un peu partout, ont accrédité cette opinion ridicule, qui identifie trop volontiers le génie de l'Espagne avec la musique des séguedilles et des boléros. Un savant musicologue, M. Felipe Pedrell, possède en manuscrit une collection superbe de chansons populaires espagnoles. Souhaitons qu'il la publie bientôt !

Nous ne citons pas les innombrables recueils de *cantos* ou de *bailes populares*, que nous avons relevés chez les marchands de musique de Séville ou de Madrid. Il suffit de mentionner :

Itztueta (Francesco). — *Chants populaires espagnols*.
Copie au Conservatoire de musique de Paris.

Fouquier (Achille). — *Chants populaires espagnols. Quatrains et séguedilles avec acc. de piano*. Paris, 1882, gr. in-8.

Coleccion de Cantos y Bailes populares de Andalucia. Séville, Lerate.
Recueil factice. — Très médiocre et peu populaire.

Hernandez (Isidoro). — *Flores de España. Cantos y aires populares*. Madrid, Dotesio, s. d.
Médiocre.

Inzenga (J.). — *Cantos y bailes populares de España*. Madrid, Dotesio (s. d.).

Calleja (Rafael). — *Cantos de la Montaña*. Madrid, 1901.
Collection de chansons populaires de la province de Santander
Les pièces, convenablement transcrites, sont notées avec accompagnement de piano.

Olmeda (F.). — *Cancionero popular de Burgos*. Séville, 1903.
Excellent recueil de chansons populaires castillanes, notées avec une grande intelligence du sujet.

D. — PORTUGAL.

Cancioneiro de musicas populares. Lissabon, s. d.

Recueil de mélodies populaires portugaises, tantôt pour piano et chant, tantôt pour piano seul. Se publie en fascicules. Assez médiocre.

E. — ROUMANIE.

Nous sommes assez pauvrement renseignés sur la bibliographie de la chanson populaire en ce pays, surtout que nous avons quelque raison de soupçonner qu'il existe d'autres recueils dont nous n'avons pu toutefois avoir communication.

Grenville-Meurray. — *Doine or the national songs and legends of Roumania*. London, Smith, 1854.

III. — Chansons populaires dans les dialectes celtiques.

Deux groupes de dialectes celtiques sont encore bien vivants et attestés par une floraison populaire.

A. — Le breton, dans l'Armorique française, rentre dans la catégorie étudiée par M. Tiersot : on a cité le recueil de M. Bourgault-Ducoudray, qui est de tout premier ordre.

Mais à notre bibliographie appartient un recueil de mélodies galloises, c'est-à-dire du pays de Galles, en Angleterre.

Brinley Richards — *The songs of Wales*. London, Boosey, 4e ed., 1879.

Voir plus loin Somerwell, dont le recueil intéresse aussi le pays de Galles.

B. — Le gaëlique est parlé aujourd'hui dans une partie de l'Irlande, de l'Écosse et dans l'île de Man. On a, comme recueils de mélodies populaires de ces régions :

Grame (George). — *The songs of Scotland*. Edimbourg, 1857, 3 vol. in-8.

Farquhar Graham. — *The popular songs and melodies of Scotland*. Glasgow, 1887, gr. in-8.

Gittman (J.) et Colin Brown. — *The songs of Scotland*. London, Boosey, 2 vol. in-8, s. d.

Hatton et Molloy. — *The songs of Ireland*. London, Boosey, s. d., in-8.

Ce recueil contient aussi les mélodies irlandaises de Moore.

Moffat (A.). — *Minstrelsy of Scotland*, 200 songs. London, Augener, 1896.

Moffat (A.). — *Minstrelsy of Ireland*, 200 songs. London, Augener.

Malcolm Lawson. — *Songs of the North* (Scotland). London, Cramer and Co.

Standford (C. O.). — *Songs of Erin*. London, Boosey and Co.

Demster Gill. — *Manx Album*. London, Boosey and Co.

Rhys. — *Celtic folk-lore, welsh and manx*, 2 vol, Oxford, 1901.

Petrie (G.). — *Irish musik*. London, Boosey and Co, 1902.

IV. — Chansons populaires dans les dialectes germaniques.

Nous distinguons deux groupes dans ces dialectes :

A. Le germanique septentrional, qui rassemblera les mélodies populaires du Danemark, de la Suède et de la Norvège.

Abrahamson. — *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen.* Kiobenhavn, 1812-1814.

80 mélodies.

Nyerup-Rasmussen. — *Udvalg af danske Viser.* 1821, 2 vol.

Suite au recueil d'Abrahamson.

Geijer et Afzelius. — *Svenska Folk Visor fran forntiden.* Stockholm, 1814-1816.

Arwidson. — *Svenska Fornsanger.* Stockholm, 1834.

Ahlstrom. — *Nordiska Folk Visor med piano.* Stockholm.

Berggren. — *Chansons populaires de la Suède.* Copenhague, 1860.

Bohlin (Karl). — *Folktoner fran Jamtland.* Stockholm, 1883, in 8.

Recueil d'airs populaires de l'Iamtland.

Carlheim Gillenskiold (V.). — *Visor ock Melodier.* Stockholm, Samson et Wallin, 1892.

Chansons et mélodies populaires suédoises.

Lindeman. — *Aldreag nijere Norske Fjildmelodier.* Christiania, s. d., in-fol.

Lanstad. — *Norske Folkeviser.* Christiania, 1854.

Lagus (E.). — *Nylandska Folkevisor.* Helsingsfors, 1887.

Chants populaires du Nyland. Excellent recueil.

B. — Le germanique occidental, très complexe et sans unité.

Nous donnerons en première ligne les recueils de mélodies populaires chantées dans les différents pays de l'Allemagne et dans les provinces, qui sont politiquement rattachées aujourd'hui à l'Autriche.

Tout d'abord le précieux volume de

Böhme (Franz). — *Alt deutsches Liederbuch.* Leipzig, 1877.

Ouvrage fondamental pour la connaissance de l'ancien *lied.*

Busching und V. der Hagen. — *Sammlung deutscher Volkslieder.* Berlin, 1807.

Silcher (Friedrich). — *Deutsche Volkslieder.* Gubingen, 12 Hefte, 1827-1840.

Kretzschmer (A.) und Zuccalmaglio. — *Deutsche Volkslieder.* Berlin, 1838-1844.

Reinhold (G.). — *Vollstandiges Melodienbuch oder Sammlung der Melodien zu den bekantesten deutschen Volksliedern.* Leipzig, 1842.

Fink (G.-W.). — *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern mit Singweisen für Pianoforte.* Leipzig, 1843.

Irmer (Wilhelm). — *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen.* Berlin, 1842.

DITFURTH. — *Frankische Volkslieder*. Leipzig, 1855. Tesle.

ERK (L.) et BOEHME (F.-M.). — *Deutscher Liederhort*. Leipzig, 1893-1895, 3 vol.

Refonte par Boehme de la publication de Erk, parue sous le même titre en 1856, véritable encyclopédie du lied allemand ; il y a en tête une bibliographie excellente.

KOHLER (CARL). — *Chants populaires de la Moselle et de la Sarre recueillis avec leurs mélodies*. Halle, Niemeyer, 1896, in-16.

WECKERLIN (J.-B.). — *Chansons populaires de l'Alsace*. Paris, 1883, 2 vol.

KOBELL. — *Oberbayerische Lieder*. Munch, 1860, in-8.

MEIER (ERNST). — *Schwabische Volkslieder mit 31 ausgewahlten Melodien*. Berlin, 1855.

LEWALTER (J.). — *Deutsche Volkslieder aus Niederhessen*. Hambourg, 1890-92.

WOLFRAM (ERNST-H.). — *Nassauische Volhslieder*. Berlin, 1894, in-8.

Bonne bibliographie pour l'Allemagne.

PARISIUS (LUDOLF). — *Deutsche Volkslieder..... in der Altmark und in Magdeburgischen aus Volksmunde gesammelt*. Magdeburg, 1879.

ABELE (HYAC.) et HARTMANN (A.). — *Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg*. Leipzig, 1884, in-8.

SÜSS (MARIA-VINCENZ). — *Salzburgische Volkslieder*. Salzburg, 1865.

ROSEGGER et HEUBERGER. — *Volkslieder aus Steiermark*. Pest, 1872.

SCHLOSSAR (ANTON). — *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*. Innsbruck, 1881.

KREMSER (EDUARD). — *Aus den Alpen*. Wien, s. d. in-8.

Chansons populaires des Alpes Autrichiennes.

KOSCHAT. — *Chants en dialecte carinthien*. Wien, s. d., in-8.

HOFFMANN VON FALLERSLEBEN et RICHTER. — *Schlesische Volkslieder*. Leipzig, 1842.

HRUSCHKA (A.). — *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*. Prag, 1891.

SPAUN (A. VON). — *Die österreichischen Volksweisen dargestellt in einer Auswahl von Liedern, Tänzen und Alpenmelodien*. Wien, 1845.

SCHOTTKY. — *Osterreichische Volkslieder mit Singweisen*. Pest, 1844.

La Suisse allemande doit suivre dans notre cadre de classement la condition des provinces allemandes.

Schweizer Liederbuch. Eine Sammlung von 532 Liedern, Kühreihen und Volksliedern. Aarau, 1833.

Schweizerische Volkslieder für Männerstimmen. St-Gallen, 1844.

Der Schweizersaenger. Eine Sammlung der schoensten und beliebsten aelteren und neuen Lieder mit Angabe der Singweisen. Luzen, 1883, in-32.

KOELLA. — *Chansonnier suisse*. Zurich, 1882, in-8.

Le bas allemand est aujourd'hui représenté par le néerlandais ou flamand. M. Florimond van Duyse, de Gand, a publié et publie encore de très beaux travaux sur la chanson flamande ; mais ses livres, comme *Dit is een sunverlijck Bœcxken inhondende oude Nederlandsche geestelijke Liederen* (Gent, 1899) ou *6 Oude Nederlandsche Liederen* (Gent, s. d.), ont plutôt un caractère rétrospectif.

Citons encore :

WILLEMS. — *Oude vlaemsche Liederen*. Gent, 1848.

COUSSEMAKER (E. DE). — *Chants populaires des Flamands de France*. Gent, 1856.

Important recueil déjà cité à la bibliographie de la chanson française.

LOOTENS (A.)-FEYS (J.-M.). — *Chants populaires flamands recueillis à Bruges*. Bruges, 1879.

L'anglo-saxon, la langue des envahisseurs et des conquérants de la Grande-Bretagne au VIe siècle, est devenu l'anglais moderne, et c'est ici que nous pouvons faire mention des recueils suivants :

CHAPPELL (W.). — *Popular music of the olden time, a collection of ancient songs, ballads*. London, s. d., in-8. Nouvelle édition par Wooldridge, 1893.

SHEPPARD (Révérend FLECTWOOD). — *Songs and Ballads of the West a collection made from the mouths of the people*. London (s. d.), 3 vol. in-8.

HATTON et EATON FANING. — *The songs of England*. London, Boosey, 3 vol. in-8, s. d.

SOMERWELL (ARTHUR). — *Songs of the four nations. A collection of old songs of the people of England, Scotland, Ireland and Wales*. London, 1892, in-4°.

CHILD (J.-F.). — *The english and scottish popular Ballades*. Boston, 1882-1897, 10 vol. in-4.

Admirable recueil ; malheureusement la partie musicale y est peu considérable.

MOFFAT (A.). — *Ministrelsy of England, 200 songs*. London, Bayley and Ferguson, 1901.

V. — Chansons populaires lituaniennes.

La Lituanie tient dans le folk-lore une place importante. Les recueils de chansons populaires lituaniennes sont d'un haut intrêt : nous ne saurions trop insister sur la valeur de celui de Juszkiewicz.

HAUPT (L.) und SCHMALER. — *Volksliede der Wenden in der Ober-und Nieder Lausitz*. Grimma, 1841.

NESSELMANN. — *Littauische Volkslieder*. Berlin, Duemler, 1853.

BARTSCH (CHRISTIAN). — *Dainu Balsai. Melodien litauischer Volkslieder*. Heidelberg, 1886.

NAST (LOUIS). — *Die Volkslieder der Litauer*. Tilsit, 1893.

JUSZKIEWICZ. — *Mélodies populaires lithuaniennes, recueillies par Juszkiewicz, revues par O. Kolberg et Kopernick et en dernier lieu rédigées et publiées par Z. Noskowski et Baudoin de Courtenay*, I. Krakow, 1900, in-4.

Ouvrage fondamental.

VI. — Chansons populaires slaves.

Nous sommes ici en présence d'un trésor mélodique infiniment nombreux et varié. Au point de vue de la musicologie comparée, un remarquable recueil,

celui de Kuhacz, abonde en aperçus curieux. On y voit la prédominance du rythme libre dans la chanson populaire slave, attesté par un grand nombre d'exemples.

Avec les linguistes, nous distinguerons trois groupes :

A. — Le premier est celui des Slaves du Sud. Il comprend tout d'abord l'élément macédonien et bulgare. Il existe des recueils de pièces populaires relevées en Macédoine, mais pas un seul de ceux qui nous sont passés par les mains ne contient de notations musicales. Nous sommes un peu mieux renseigné pour la Bulgarie, où nous pouvons citer :

Stoianow et Ratschow. — *24 Chansons populaires notées*. Varna, 1887, in-8.
Très curieux recueil de chansons bulgares.

Vasilev (G.-P). — *225 Chansons populaires bulgares*. Tirnovo, 1891, in-16.

En ce qui concerne la région serbo-croate, c'est-à-dire la Serbie, le Monténégro, la Dalmatie, la Bosnie et la Croatie, nous avons un remarquable ouvrage :

Kuhacz (Fr. S.). — *Chansons nationales des Slaves du Sud*. Agram, 1879.
Recueil considérable et fait avec un grand sentiment de la chanson populaire.

Citons encore :

Erben (Karel-Jaromir). — *Prostonarodi ceske pisnè a rikadla*. Prag, 1886.
Chansons des Tchèques.

B. — L'élément russe est représenté par un certain nombre de recueils, parmi lesquels ceux de Balakiref et de Rimsky-Korsakof comptent dans les meilleurs. A noter que la Société impériale russe de géographie a pris l'initiative de publications de cet ordre. Citons donc :

Pratch (I.). — *Recueil de chansons populaires russes* 1815.
C'est dans ce recueil que Beethoven a été chercher les thèmes russes dont il a fait emploi dans ses *Sonates* et ses *Quatuors*.

Kaschin (Daniel). — *Chansons populaires russes, recueillies et éditées pour chant et piano*. Moscou, Sellinnow, 1841.

Gourilieff (A.). — *Chants populaires russes choisis*. Moscou, Gutheil, s. d.

Stanowitch (M.). — *Recueil de chants populaires russes*. 1834.

Edlitschka, recueil de chants nationaux de la Petite Russie, en deux suites. Moscou, Jurgenson.

Kocipinskim (Antoine). — *Chansons populaires russes en Podolie, Ukraine et Petite Russie*. 1862.

Rimsky-Korsakow. — *Chants nationaux russes*. Pétersbourg, Bessel, 1877.
Recueil de 100 mélodies, avec accompagnements par l'auteur. Un bon nombre de ces mélodies sont empruntées aux recueils antérieurs.

Istomin et Dutsch. — *Les chants du peuple russe des gouvernements d'Arkangelsk et d'Olonetz*. Pétersbourg, 1894.

Klenovskii (N). — *Recueil de chants populaires russes et étrangers*. Moscou, Jurgenson, 1894.
Chants russes, bulgares. polonais, lituaniens, géorgiens, sartes, etc.

Balakirew (M.). — *Recueil de chants populaires russes*, notés et harmonisés. Leipzig, Belaïeff, 1891.

Recueil de premier ordre, tant par le choix des mélodies que par le caractère des accompagnements. Il contient 40 chansons. La traduction française est de M. J. Sergennois.

Istomin et Liapounov. — *Chansons populaires russes, recueillies en 1893 dans les gouvernements de Vologda, Viatka et Kostroma.* Petersbourg, 1899.

Liapounov (S.). — *35 chants populaires russes.* Petersbourg, 1901, in-4.

Liadov (Anatolii). — *35 chants populaires russes.* Petersbourg, 1902, in-4.

C. — Le groupe occidental est surtout représenté par l'élément polonais. A y rattacher.

Roger (Jules). — *Chansons polonaises de la Haute Silésie.* Breslau, 1863, in-8.

Kolberg Oscar. — *Chansons du peuple polonais.* Warszawa, 1857, in-8.

Très intéressant au point de vue musical.

VII. — **Chansons populaires arméniennes.**

On est à bon droit frappé des similitudes profondes qui existent entre la chanson populaire arménienne et celle des autres nations européennes; de plus, ce petit peuple a eu une rare fécondité dans son folk-lore musical, attestée par les publications suivantes :

Eghiasarian (Léon). — *Recueil de chants populaires arméniens.* Paris, Costallat, 1900.

Boyadjian (Galoust). — *Chants populaires arméniens.* Paris, Demets, 1904.

Intéressants.

Tigranoff (Nicolaus). — *Trans-Kaukasische Volkslieder und Tänze.* Alexandrapol, s. d.

(Huit fascicules parus ces dernières années. Ce sont des arrangements pour piano de danses et de mélodies arméniennes, géorgiennes, kurdes et persanes.)

Nous donnerons comme annexe à ce paragraphe l'indication d'un recueil de chants kurdes, recueillis en terre arménienne. Il ne faut pas oublier que le dialecte kurde est rattaché aux autres langues indo-européennes.

Komitas Kevorkian. — *Mélodies kurdes* (au tome V des recueils ethnographiques d'Emine : *Épopée arméno-kurde*, publiée en arménien par S. Haikouni. Le texte kurde est transcrit en caractères arméniens). Moscou, 1904.

Et maintenant, si nous voulions poursuivre à travers le monde cette excursion musicologique, nous présumerions trop de nos ressources et forcément nous en viendrions à excéder les limites d'un article de revue. Aussi nous désirons nous borner à l'énumération ci-dessus, en indiquant encore quelques recueils importants ou curieux pour les peuples, qui ne rentrent pas dans le cadre adopté. Citons-les pêle-mêle :

Chansons populaires géorgiennes.

Grosdoff. — *Chansons populaires des Mingréliens.* S. l. n. d.

Klingher. — *Chansons des Tschetschins*, 1850.

Chansons populaires géorgiennes. Tiflis, 1896.

En géorgien. Harmonisé à 3 parties.

Ippolitof-Yvanof (M.-M.). — *Chanson populaire géorgienne avec supplément de douze mélodies et romances populaires géorgiennes.* Moscou, Kouchneref, 1895.

Chansons populaires arabes.

Daniel (Salvador). — *Chansons arabes, mauresques et kabyles.* Paris, Costallat, s. d.

Chansons sans doute populaires, mais recueillies et traitées sans critique. Ridicule accompagnement de piano.

Rouanet (Jules) et Yafil (E.-N.). — *Répertoire de musique arabe et maure.* Alger.

Publication en cours, qui, grâce à la compétence de ses auteurs, promet d'être un recueil de premier ordre. Huit fascicules sont en vente. Il y en aura vingt-deux.

Dalman (Gustaf). — *Palaestinischer Diwan.* Leipzig, 1901, in-8.

Pièces populaires et mélodies des Arabes de Palestine.

Chansons populaires d'origine turque.

Guatelli (Callisto). — *12 Arie nazionali e canti popolari orientali antichi e moderni.* Constantinopoli, s. d.

Deux séries d'airs turcs transcrits pour piano.

Rybakow. — *Musique et chants des musulmans de l'Oural.* Pétersbourg, 1897.

Dans les mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg, VIIIe série.

Pantousow. — *Chansons tarantchiskiennes.* Petersbourg, 1890, in-8.

Chansons des Chinois de Kouldja, dans le Turkestan chinois.

Cselingarian (Jakob). — *Lieder aus der Urheimat.* Budapest, s. d.

Chants de l'Asie Centrale. L'*Urheimat*, sous la plume d'un Hongrois, désigne le Turkestan, la terre d'origine.

Leissek (Ph.-B.). — *Pot pourri asiatique. Recueil de motifs sartes, kirghises et tatares.* Tachkent, 1890.

Arrangements pour piano. Motifs mélodiques de l'Asie Centrale.

Chez les Finlandais et chez les Eskimo.

M. Ilmari Krohn a publié divers recueils de chansons populaires finlandaises. Voici les plus récents :

Krohn (J.). — *Suomen Kansan Savelmia* : I. *Hengellisia Savelmiä* II. *Laulusa velmiä* (en préparation). 1898-1904.

Mélodies du peuple finnois. I. Mélodies religieuses. II. Chansons.

La Société de littérature finnoise, à Helsingfors, se propose de publier bientôt les mélodies laponaises, *Lappalaisia joikusavelmia*, dont 500 pièces déjà ont été recueillies.

Stein (R.). — *Eskimo Music*. New-York, 1902.

Thalbitzer (William). — *A phonetical study of the Eskimo language a... new collection of greenlandes songs and musik*. Copenhague, 1904, in-8.

Cette esquisse rapide ne fait qu'effleurer le sujet. Non seulement nous n'avons guère pris en considération que les peuples d'Europe, non seulement nous avons écarté les articles de périodiques pour nous attacher seulement aux recueils proprement dits, mais il est encore de ces derniers que nous n'avons pas mentionnés parce que, ne les ayant pas entre les mains, nous n'avons pu savoir s'ils contenaient les mélodies notées ou s'ils étaient faits à un point de vue strictement littéraire.

C'est dire que par avance nous reconnaissons ce qu'il y a d'insuffisant dans une telle bibliographie et que nous serons très heureux des renseignements complémentaires et des critiques que les lecteurs de la *Revue musicale* voudront bien nous faire parvenir. Nous en ferons notre profit (1).

Pierre Aubry.

Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol.

A M. J. Combarieu.

En Espagne, comme partout, la chanson populaire s'est conservée par des moyens directs, la création vivante et toujours renouvelée du peuple, ou indirects, l'adoption de la chanson par l'artiste dans une œuvre d'art.

Les artistes, et aussi plusieurs savants dans leurs anciens traités, sont les vrais conservateurs de la chanson populaire, conservateurs inconscients, *folk-loristes* sans le savoir. Tout ce qu'ils ont conservé est le fondement du savoir conscient du *folk-loriste* du présent.

L'Espagne possède un fonds inépuisable de documents conservés de cette manière. Le premier fonds, ce sont les *Cancioneros*, et le premier entre tous, les *Cantigas de Sancta Maria*, les *Cantigas del Rey Sabio* (Alphonse X, 1252-1284), selon l'appellation vulgaire. A côté de ce *Cancionero*, œuvre d'un seul poète, il faut placer les *Cancioneros* dits de la *Vaticane* et d'*Ajuda* et celui de *Colocci-Brancutti*, qui forment le corps de la merveilleuse école poétique galicienne-portugaise.

Après ces premiers fonds figurent sous leur double manifestation poétique et musicale les *Cancioneros* de musiciens de cour. Le *Cancionero de los siglos XV y*

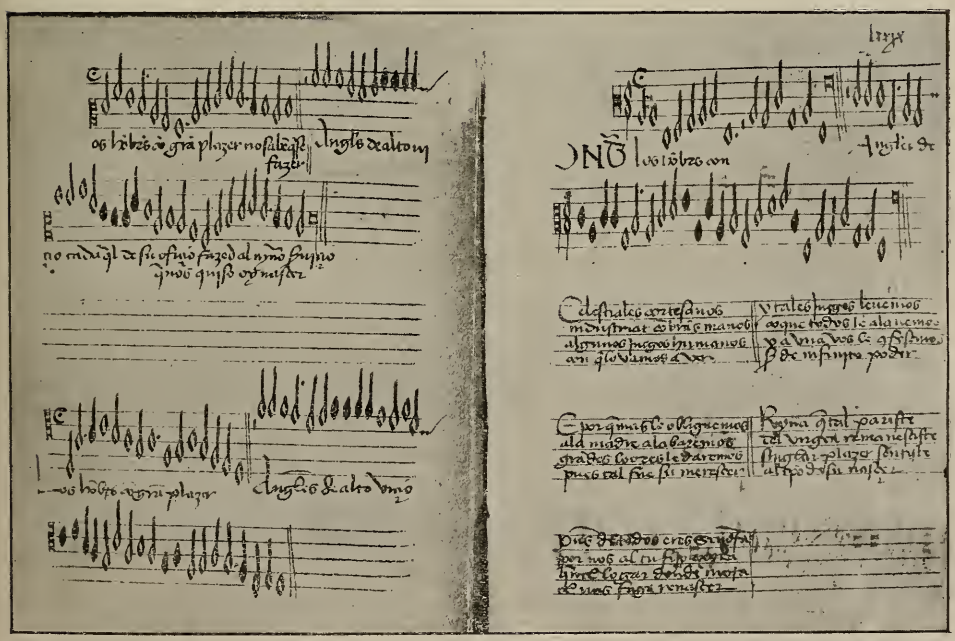
(1) Nous avons reçu de M. Liborio Sacchetti, le savant musicologue de Saint-Pétersbourg, de précieuses indications bibliographiques, trop tard pour les publier ici, mais que nous donnerons en complément dans un prochain numéro. (P. A.)

XVI, dit de *Palacio*, publié par Barbieri avec une infidélité regrettable, aussi bien musicale que poétique, contient 460 compositions, 277 sérieuses et lyriques, 26 religieuses, 33 historiques et chevaleresques, plus de 40 pastorales, etc. Les auteurs (musiciens ou musiciens-poètes) sont divers, et je relève parmi eux les noms de Peñalosa, Anchieta, musiciens de la chambre d'Isabelle la Catholique, Encina, Espinosa et autres non moins connus. Dans ce *Cancionero* tous les musiciens de la collection cultivent la forme de l'art de cour de l'époque, le *cantar*, le *cantarcillo*, le *villancico* qui n'a rien à voir avec le madrigal du temps : le thème des *cantares* et des *cantarcillos* est toujours la chanson populaire : elle éclate, vivante, et vole, fuyant les subtilités de la construction polyphonique.

Le musicien le plus génial et le plus adroit certainement dans ces assimilations de la chanson populaire est Juan del Encina (1469 ? — † ?), le double fondateur du théâtre moderne espagnol, aussi bien musical que littéraire. Il est, à lui seul, l'auteur de plus de soixante compositions contenues dans le *Cancionero*, quelques-unes appartenant à la musique qui accompagnait les représentations de ses *Eglogas*.

Le *Cancionero* existant à la bibliothèque *Colombina* (fonds de livres et de manuscrits de Ferdinand Colón) de Séville, intitulé *Cantilenas vulgares*, inédit, quoique traduit sous ma direction, est aussi un *Cancionero* de musiciens de cour. Il appartient à la même époque et renferme des compositions dans le genre du *Cancionero de Palacio* signées, 52 par Triana, 12 par Juan de Vrede, une par I. de Leon, 5 par Cornago, 4 par Madrid, 4 par Bustamante, 2 par Gigón, 4 par Hurtado de Xeres et plusieurs par Francino de la Torre.

Voici la reproduction d'une page de ce *Cancionero*.



Ces adaptations de la chanson populaire à la polyphonie appliquée à l'art de our de l'époque se complètent par les adaptations du même genre à la mono-

die accompagnée, à la *vihuela*, sorte de guitare plus grande que d'ordinaire, instrument polycorde qui est à la littérature musicale en Espagne ce que le luth (*liuto*), le théorbe (*tiorba*), etc., etc., sont aux littératures musicales française et italienne. Les principes d'éducation du courtisan du XVIe siècle s'appliquaient en Espagne, comme partout, à l'art de savoir *esgrimir* les armes, à l'art de *cetreria* (chasse), etc..., et surtout à l'art noble de s'exercer en musique, chanter et savoir s'accompagner avec la *vihuela*.

De là une vraie invasion de traités de *tañer vihuela por cifra*, c'est-à-dire jouer la vihuela dans le système de notation courant, d'intavolature. L'origine des formes modernes d'art doit être cherchée dans ces modestes traités d'intavolature pour instruments polycordes. Le processus de transformation de l'art ancien vers la tonalité moderne est une des questions les plus curieuses quand on considère la chanson comme le vrai principe et agent de cette évolution. La *vihuela*, comme le luth ou le théorbe, et du reste comme l'orgue, pouvait oser tout à cause du tempérament, ce que ne pouvaient les compositeurs polyphoniques à cause de l'éducation purement diatonique des voix.

Ces folk-loristes inconscients, précurseurs de l'orchestre moderne, commencent en Espagne avec le superbe traité de *tañer vihuela* de Luis Milan (1535) et finissent quand la transformation de la *vihuela* en *guitare* donne la suprématie à ce dernier instrument, qui de la main du courtisan passe à celle du peuple : paraissent alors d'autres traités, car le peuple, en s'emparant de son instrument dès lors favori, ne se soucie déjà plus de pincer artistement, comme les *vihuelistas* (*tañer punteado*), mais de frapper (*rasguear*) quelques accords. Le court mais très glorieux règne de la *vihuela* finit au commencement du XVIIe siècle ; mais de l'époque de Luis Milan, le traducteur espagnol du *Cortigiano* de Castiglione, au premier vulgarisateur de la guitare, le fameux docteur catalan Jean-Charles Amat, qui obtint l'honneur de voir ses œuvres de médecine éditées à Lyon, que de noms de précurseurs des formes d'accompagnement de l'orchestre moderne ! que de chansons sur des textes d'anciennes *romances* ! que de danses et de *differencias* (variations) sur des thèmes de chansons religieuses et profanes dans les traités de *vihuela* des continuateurs de Luis Milan ! Luis de Narvaèr (1538), le chanoine Mudarra (1546), Enriquez de Valderrábano (1547), Pisador (1552), imprimeur de son propre traité et *maestro de vihuela* de Philippe II, l'aveugle Fuenllana (1554)... L'orgue, aussi, en complétant la tendance évolutionniste des vihuelistas, ne doit pas être oublié, car dans le clavier de l'orgue bien des chansons et des danses trouvèrent un refuge sauveur pour la postérité. Dans la collection d'œuvres d'orgue d'Antonio de Cabezón (1510-1566), que j'ai publiée en 4 volumes de mon anthologie *Hispaniæ Scholæ Musica sacra*, il y a des thèmes de chansons populaires nationales et étrangères appliqués aux *glosas* et aux *tientos* (préludes) des descendants de Cabezon, toute la légion d'organistes espagnols, les Péraza, les Jimenez, les Aguilèra de Heredia, les Clavijo del Castillo..., les prédécesseurs de Jean-Sébastien Bach, dont je prépare une splendide *Antologia de organistas clásicos españoles*.

Dans cette rapide énumération il faut mettre le nom d'un *folk-loriste per accidens*, Francisco Salinas (1513-1590). Je dis *per accidens*, parce que dans son œuvre capitale, *De Musica libri septem* (1577) et dans le *Liber V*, destiné à examiner *Quid sit Rhythmus*, obsédé par l'idée d'assimiler la métrique de la

Grèce à la latine, confondant l'accent avec la quantité, — préoccupation des humanistes de son époque, — il va chercher des confirmations de sa théorie dans la chanson vulgaire, dont il nous donne une documentation en règle, et, ce qui vaut mieux encore, des preuves de la persistance inouïe de la chanson dans le cœur du peuple: si précieux, que nous savons aujourd'hui comment on chantait et récitait, de son temps, l'ancienne *romance* espagnole, comment on chantait les chansons de table, comment chantaient les moissonneurs, les nourrices, etc.

De Salinas aux temps du Père Jésuite Eximeno (1729-1808), l'auteur *Dell' origine e delle regole della Musica* (1774), le fustigateur cervantesque des musiciens rétrogrades qui jurent par la foi de la règle avide et sèche, le *folk-lore* est déjà pressenti. S'avançant aux temps actuels, il dit: « C'est sur la base du chant populaire que chaque peuple devrait construire son système de musique. » Le *folk-lore* et les *folk-loristes* arrivent.

Les divinations de Pifferrer, grand poète, grand critique musical doublé d'un archéologue-artiste, préparent les voies à Rubió y Ors, à Balaguer, à Mariano Aguiló et, tour à tour, arrivent le *Romancerillo Catalan*, — *De los Trovadores en España*, — *La poesía heroico-popular castellan*, etc., tous les travaux de notre Gaston Paris catalan, Don Manuel Milá y Fontanals.

Le folk-lore catalan s'éveille en Galice, et Murguia publie ses travaux sur les écoles populaires anciennes, sur les chansons de la région, les *Alalá*, les *Muiñeira*, etc. C'est un mouvement de renaissance de refondeurs *folk-loristes* qui agite la mentalité de littérateurs, poètes, philologues, en Séville, dans l'ancienne principauté d'Asturias, dans les provinces basques, partout. Mais dans ce réveil du *folk-lore* (il faut dire la vérité, si douloureuse soit-elle). le musicien, sauf de rares exceptions, n'a pris aucune part. Je n'ai pas la prétention téméraire de faire des investigations sur cette insouciance coupable. Oui, il y a beaucoup par ci et par là de collections, soi-disant de musique populaire, que je n'ose même nommer. De l'harmonisation de cette musique... *guarda e passa* : et de la fidélité de transcription des documents folk loriques... *guarda e passa* aussi : le *traduttore* est, toujours, *traditore* et même *trucidatore*.

Mais je me souviens à présent que dans votre bienveillante invitation sur la chanson espagnole et sa bibliographie vous me demandiez « une note en y joignant le texte de deux ou trois chansons ». Je n'aurais que l'embarras du choix s'il s'agissait de vous donner un travail complet avec un thème préalable, non de simples renseignements sur le sujet. Quand un point choisi par moi demandera les textes appropriés, j'apporterai bien volontiers ma petite contribution à la culture internationale du parfait *folk-loriste*. Cependant je ne peux pas vous refuser dès à présent cette petite contribution, quoique bien éloignée de cette courte note de présentation, pour ainsi dire. Soit. Puisque nous avons parlé d'Alphonse X, le roi-trouvère castillan, je vous en fais ma présentation avec une *Cantiga* harmonisée par moi (1). Et à côté de cette *Cantiga*, d'une modalité bien connue de vos lecteurs, deux chansons recueillies par moi-même à l'île de

(1) *Supplément musical*, I. Cette mélodie est extraite de la publication périodique de musique religieuse fondée par M. Pedrell, *Salterio sacro Hispano*, avec la bienveillante autorisation de MM. Vidal Llimona et Boceta, éditeurs à Barcelone. Les deux mélodies des Baléares proviennent du *Cancionero de musica popular española*, de M. Pedrell.

Majorque (Baléares), dans lesquelles, malgré l'influence d'autres modalités, persiste la typique de la *Cantiga* d'Alphonse X.

Quant à la musique des *Cantigas*, dont M. Pierre Aubry a emporté une bonne moisson dans son dernier voyage en Espagne, nous en reparlerons une autre fois.

J. Pedrell.

Madrid, octobre 1904.

Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale.

ÉTUDE ANALYTIQUE.

Parmi les mélodies populaires que nous avons entendues et notées de la bouche des peuples du Veneto occidental, dans la vallée qui mène en se rétrécissant de l'antique *Serravalle* vers le mélancolique Lago Morto et plus loin vers le riant Lago di Santa Croce, il y en a qui nous ont frappé particulièrement au point de vue de leur construction musicale. C'étaient notamment deux chansons-ballades : *l'Uzelin del bosc* et *la Figlia del paesan*, que nous entendîmes pour la première fois dans un petit « paese » des Préalpes Juliennes, chantées par de jeunes ouvrières de *San Florian* (1), près l'antique *Serravalle*. Ces mélodies, bien que différant entre elles, et par le texte et par certains détails, nous semblaient appartenir à un seul et même type musical caractéristique. Celui-ci se présentant sous deux variantes, toutes deux très répandues dans toute la Vénétie, toutes deux de tradition ancienne, il nous a semblé non dénué d intérêt de les soumettre à une analyse comparative.

Les mélodies de *l'Oiseau de la forêt* et de *la Fille du paysan* appartiennent de par leur construction musicale au genre des *mélodies à cinq phrases*, type d'architecture musicale qui rompt si agréablement avec le type usuel des mélodies à quatre phrases, dite période carrée.

Ce qui rend l'analyse de cette sorte d'architecture musicale particulièrement instructive et intéressante, c'est lorsque celle-ci est, comme dans le cas présent, basée sur une strophe de quatre et non de cinq membres (ou phrases, lignes, κῶλα, comme on pourrait le croire. Ces mélodies permettront d'étudier, en effet, un des procédés par lesquels le génie musical populaire aime à transformer une base métrique poétique à proportions *paires* en une architecture (structure) mélodique à proportions *impaires*, un *dimètre* poétique, comme dans le cas qui nous occupe, en un *pentamètre*.

En effet, nos deux ballades sont composées sur une strophe de deux vers parallèles, deux κῶλα isochrones et symétriques ; le premier vers étant exposé par une voix seule (coryphée), le second entonné par le chœur, alternativement et régulièrement, on voit clairement marquée la disposition binaire, la forme du distique poétique propre aux chants de caractère épique anciens.

(1) *San Florian*, petite commune de la Vénétie occidentale, district de Belluno, dans l'étroite vallée des Alpes Juliennes (650m), dont l'entrée est gardée par *Serravalle* et qui mène vers le Cadore. Il donne son nom au petit lac de San Florian, le plus petit de la série qui borde cette route, résidus de la rivière *Piave* qui jadis traversait cette vallée, avant que le cataclysme qui, au XIIIe siècle, précipita et fit crouler une montagne (à Fadutto, Jutto alto), déviât son cours vers Belluno.

Voici, en regard l'une de l'autre, la première strophe de ces deux ballades :

1. *L'Uzelin del bosc.*	1. *La Figlia del paesan.*
(L'Oiseau (oiselet) de la forêt.)	(La Fille du paysan.)
Solo. Quell' uzelin del bosc	*Solo.* È la figlia del paesan.
Chœur. Per la campagna vola.	*Chœur.* Tutti dice ch' ella è bella.
Traduction :	
Ce petit oiseau de la forêt	C'est la fille du paysan.
Par la campagne vole.	Tous le disent qu'elle est belle.

Inutile pour le moment de donner la suite du texte, les autres strophes étant construites sur le type de celles-ci.

On voit que dans l'une et l'autre ballade il s'agit d'un distique isochrone, avec cette différence — digne d'attention — que dans le premier cas nous avons devant nous deux *tripodies iambiques* et dans le second deux *tétrapodies trochaïques*.

Schéma métrique de	Schéma métrique de
l'Oiseau de la forêt.	*La Fille du paysan.*
∪ ‖ ⏑́ ∪ — ∪ — |	‖ ⏑́ ∪ — ∪ — ∪ —
Que ll' u ze lin del bosc.	È la fi glia del pae san.

Jusqu'à quel point l'influence de cette base métrique se fera-t-elle sentir? Voilà ce que l'on verra plus loin, lorsqu'il s'agira d'examiner le rythme proprement dit, la conformation des mesures, le mouvement. Pour le moment nous devons nous arrêter à la structure, à l'architecture, qui, comme je l'ai dit, présente la physionomie particulière et attrayante des chants à cinq phrases musicales.

L'attrait et le charme de ce genre de chants — pentamétriques dans l'ordre supérieur — consistent dans l'imprévu des rapports inégaux non symétriques des parties qui les composent. Dans le cas qui nous occupe, le rapport 2 : 3, ou 2 + 3 = 5, — au lieu du rapport 2 + 2 (1 : 1) = 4 (1).

Or, entre les nombreuses possibilités des combinaisons entre deux vers (κῶλον) dont l'un et l'autre serait susceptible d'être répété autant de fois qu'il serait nécessaire pour produire à eux deux un rythme supérieur de cinq phrases — un « quinain » musical, — voici celle que le génie populaire, inspirateur de la forme dont ces deux ballades sont un spécimen, a choisie :

1 Quel uzelin del bosc,	1 E la figlia del paesan,
1 Quel uzelin del bosc,	1 E la figlia del paesan,
2 Per la campagna vola,	2 Tutti dice ch' ella è bella,
1 Quel uzelin del bosc,	1 E la figlia del paesan,
2 Per la campagna vola.	2 Tutti dice ch' ella è bella.

c'est-à-dire le schéma-type suivant :

a
a
b
a
b

(1) Celui de la période carrée normale, ordinaire. L'esprit populaire sait, il est vrai, apporter aussi dans celui-ci l'imprévu et rompre la monotonie que produiraient deux phrases répétées chacune le même nombre de fois; — c'est ainsi que dans le voisin *Frioul*, par exemple, le quatrain stéréotype des *Villotte* (se décomposant en deux distiques) présente le schéma suivant : *a* + *a* + *a* + *b* — c'est-à-dire les rapports de 3 : 1, entre la phrase immédiate et la phrase complémentaire du premier distique, pour introduire le sous-ordre impair dans l'ordre pair.

C'est la première phrase *a* qui a la prépondérance, étant répétée 3 fois, ce qu est logique et organique; elle est répétée non d'une manière suivie cependant — ce qui alourdirait la structure, — mais entremêlée à la phrase *b*, ce qui donne en même temps une saveur nouvelle au retour de celle-ci.

Je ne connais, dans sa simplicité, aucune solution en même temps plus élégante et plus spirituelle : c'est, dirait-on, de la part du chœur une façon courtoise de prendre note de ce que lui a dit le protopsalte, le coryphée, le « Vorsänger », avant de terminer à son tour, et comme il convient, avec la phrase complémentaire. Que l'on juge de cette disposition à la fois savante et esthétique :

I. — L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de S. Florian.

Lento. ad libitum.
Solo.
A A
Quell' u - ze - lin del bosc Quell' u - ze - lin del bosc

Sostenuto ma a tempo.
Chœur.
B A
Per la cam - pag - na vo - la quell' u - ze -

B
- lin del bosc per la cam - pag - na vo - - la.

II. — LA FILLE DU PAYSAN

Version de S. Florian

Allegro. Tempo risoluto.
Solo.
A A
E la fig - lia del pae - san E la fig - lia del pae - san

Meno mosso.
Chœur.
B A
Tut - ti di - - ce ch'el - la è bel - la E la fig - lia

B
del pae - san Tut - ti di - - ce ch'el - la è be - la

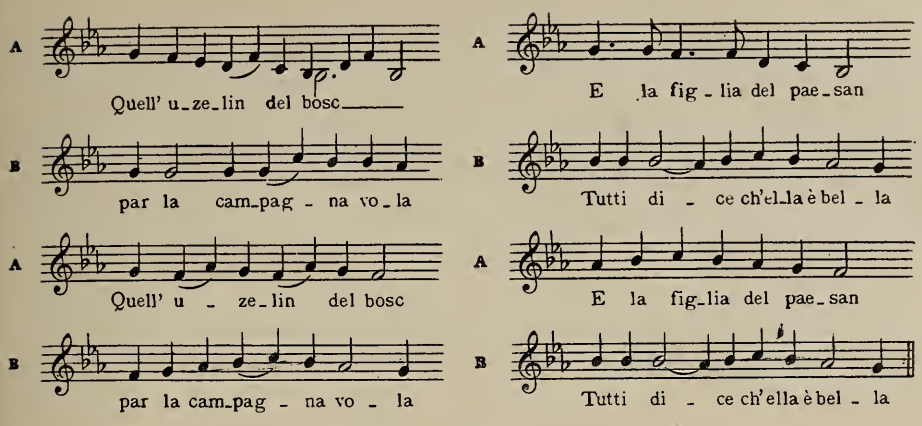
En nous guidant du schéma métrique *a a* + *b a b*, nous obtenons la division d'architecture mélodique suivante :

L'OISEAU DE LA FORÊT — LA FILLE DU PAYSAN

Version de S. Florian.

A
Quell' u - ze - lin del bosc

A
E la fig - lia del pae - san



Il ne reste plus qu'à placer les accents initiaux, c'est-à-dire à fixer la note sur laquelle a lieu le touchement, ou en d'autres mots la place de l'ictus initial de la mesure, ce qui dans l'écriture moderne s'indique par la barre placée à gauche de la note qui serait, avec la plus grande apparence de probabilité, destinée à la recevoir.

Rien n'est plus embarrassant — on le sait, et tous ceux qui s'occupent du folk-lore musical en savent quelque chose — que de fixer au juste et avec une entière certitude la place de l'ictus dans la mélodie populaire chantée (1).

Si les airs de danse populaires sont régis par le retour régulier d'un ictus initial, souligné par le mouvement du pied des danseurs, ce signe indicatif manque généralement aux cantilènes tant qu'elles ne participent pas aussi en quelque sorte à la musique orchestique : le terme si commode de *frappé* et de *levé* cesse d'avoir une signification pour la musique exclusivement vocale, qu'aucun geste n'accompagne, ni du pied, ni de la main, ni d'un instrument quelconque à percussion, comme le seraient les castagnettes, le tambourin, etc.

Nos deux mélodies se trouvent précisément dans ce cas. Il faut donc, pour s'orienter dans la répartition de l'ictus, nécessaire pour établir la nature métrique de la mesure initiale et des dérivés, se guider d'un autre fil conducteur, faire usage d'une autre clef. Or dans une mélodie avec texte on essaiera en premier lieu de consulter les accents métriques de celui-ci dans la supposition assez naturelle et plausible que, si le vers a un mètre prononcé, il devra montrer quelques affinités avec la phrase musicale relativement à la construction des deux ordres métriques sur lesquels elle repose : l'ordre supérieur du « rythme » architectural, structure de la phrase (κῶλον) entière et le sous-ordre du rythme de chaque mesure (πούς) qui la composent : s'il y a ou non coïncidence de l'ictus principal poétique et de l'ictus principal musical, accord complet ou partiel des quantités ou des qualités.

Les deux cantilènes nous ont été chantées comme nous l'avons déjà dit, sans accompagnement de danse, ni de gestes, ni d'instrument, simplement *a cappella*, par les voix blanches d'un chœur de jeunes ouvrières réunies après leur

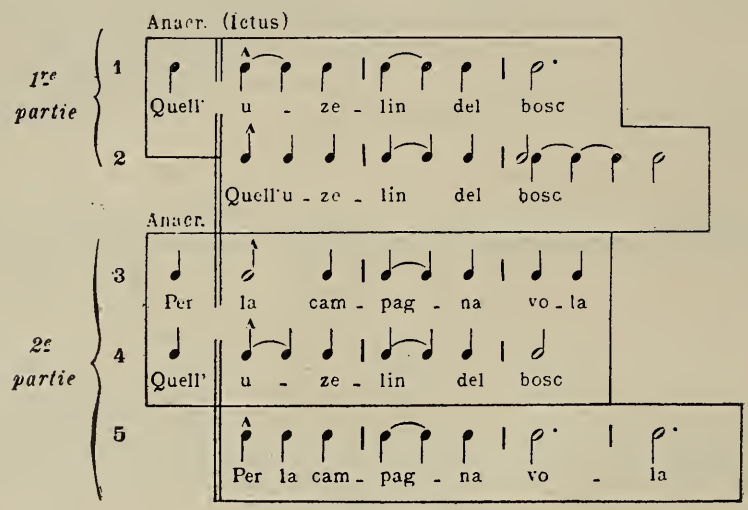
(1) *M. J. Glinka* (dont nous célébrons le centenaire de naissance cette année) s'en plaint dans ses Mémoires à propos des chants du muletier espagnol qu'il inscrivait, chants si capricieux, qui servirent à ses immortelles Ouvertures espagnoles.

travail de la journée par un beau soir d'août, groupées sur l'herbe ou sur l'enclos de pierre qui entoure l'église de San Florian, sans autre baguette directrice ni régulateur des rythmes de leurs chants que leur sentiment naturel où l'inspiration et la disposition du moment, le tempérament individuel et collectif, nuançaient les lignes et couleurs générales de la tradition reçue. Cependant, ces mélodies étant, je le répète, parmi les préférées et les plus anciennement connues de cette contrée, j'ai pu constater et contrôler par suite les accents principaux et leur répartition, que j'ai disposée dans le tableau synoptique suivant.

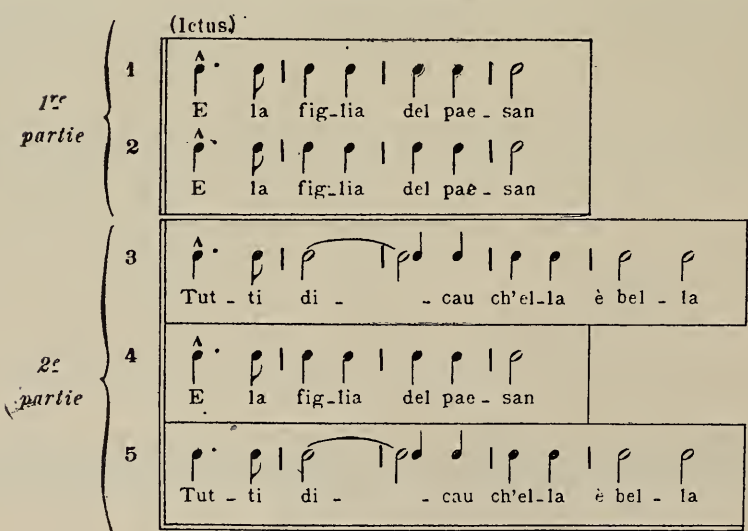
Il démontrera clairement — la double barre indiquant la mesure génératrice de l'ictus initial; les barres simples, les mesures dérivées et les ictus secondaires — l'empire que le mètre poétique et le mètre musical y exercent l'un sur l'autre.

Les notes à gauche de la double barre initiale indiquent la place de l'anacrouse, temps levé, brève.

L'OISEAU DE LA FORÊT



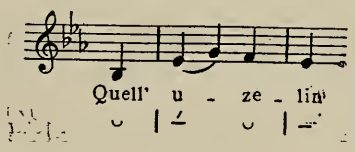
LA FILLE DU PAYSAN



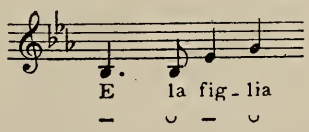
Cette répartition des unités métriques (Zahleinheiten) s'approche le plus de ce qu'il m'a paru entendre dans les deux cas. Cependant j'hésite, quant à la seconde mélodie, de *la Fille du paysan*, entre le tableau ci-dessus et le suivant qui aurait bien des probabilités en sa faveur. Je veux dire le placement de la double barre *après* la troisième note à gauche du second accent. Il est bon de se rappeler ici le schéma de son mètre poétique, une tétrapodie *trochaïque*, si l'on veut bien se rappeler. A titre de comparaison, je place à ses côtés celui de *l'Oiseau*

L'OISEAU DE LA FORÊT	LA FILLE DU PAYSAN
◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –	– ◡ | – ◡ | – ◡ | – ∧
'Quell' u - ze - lin del bosc	E la fig-lia del pae-san
◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡	–́ ◡ | – ◡ | – ◡ – ◡
Per la cam pag - na vo - la	Tut-ti di-cau ch' ella è bel-la
Tripodies iambiques.	*Tétrapodies trochaïques.*

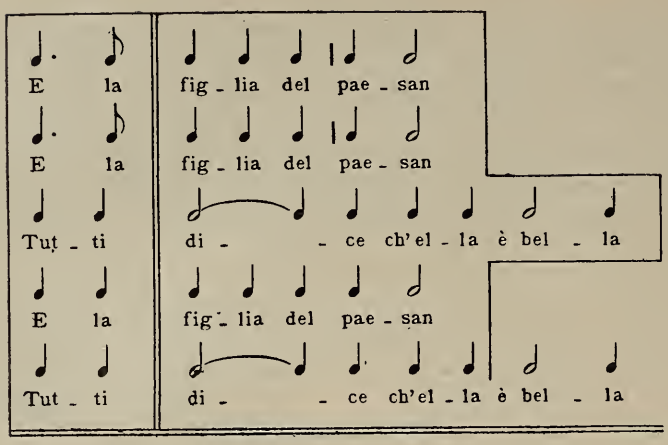
de la forêt, à tripodies iambiques. — Si le trait distinctif de celui-ci est de commencer par une *brève* suivie d'un temps *long*, le double de sa valeur (car les deux notes liées du premier motif *a* équivalent à une blanche, double valeur de la noire qui précède), ce qui indique clairement l'*anacrouse*, la mesure à *temps*



levé, le texte de *la Fille du paysan*, au contraire, commence par une syllabe plus accentuée que celle qui la suit, et comportant par conséquent une inflexion qui la veut propre à recevoir l'ictus initial :



Mais on pourrait l'interpréter aussi comme faisant partie d'une première mesure incomplète, c'est-à-dire faisant fonction d'anacrouse, mais d'une anacrouse deux temps, dissyllabique, qui reçoit sur la première note un accent secondaire moins fort. Si c'était vrai, il faudrait écrire le schéma métrique ainsi :

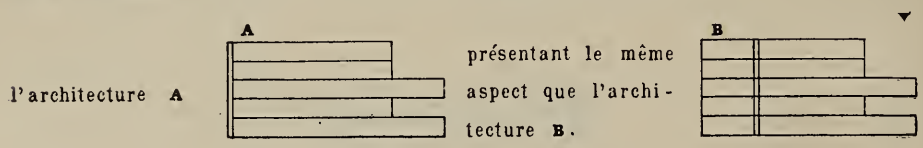


La raison qui milite le plus en faveur de cette dernière interprétation, c'est que l'ictus s'y trouverait placé sur la note la plus soutenue, la plus importante comme durée, du moins dans la partie chantée par le chœur. Ce qui parle contre cette interprétation, c'est le caractère résolu et énergique de l'exécution, l'éthos ferme et concis de cette mélodie, bien différent de l'éthos indécis, plein de mollesse et de langueur, de la cantilène traînante de *l'Oiseau dans la forêt.* — Si l'on doit considérer l'anacrouse comme un des moteurs les plus puissants de l'expression au point de vue éthique, — et il serait difficile de le nier en présence des exemples classiques de la musique d'art et de la musique populaire, — j'inclinerais, dans le cas présent, à ne point l'introduire, car elle donnerait lieu — si la mélodie devait être exécutée — à une interprétation erronée.

En effet, l'anacrouse représentant toujours un élan à prendre, la mélodie de *la Fille du paysan* prendrait un air de gavotte qu'elle était bien loin d'avoir avec ses accents mâles, énergiques, je dirais presque : lourdauds.

Toujours est-il que nous nous trouvons en face de deux mélodies qui résument à leur manière la question rythmique à l'ordre du jour : celle de la mesure initiale avec ou sans anacrouse, et offrent en ce sens un champ d'investigation non négligeable.

Car si nous avons établi dans la mélodie de *la Fille du paysan*, dans sa double interprétation, un spécimen de mesures initiales isochrones



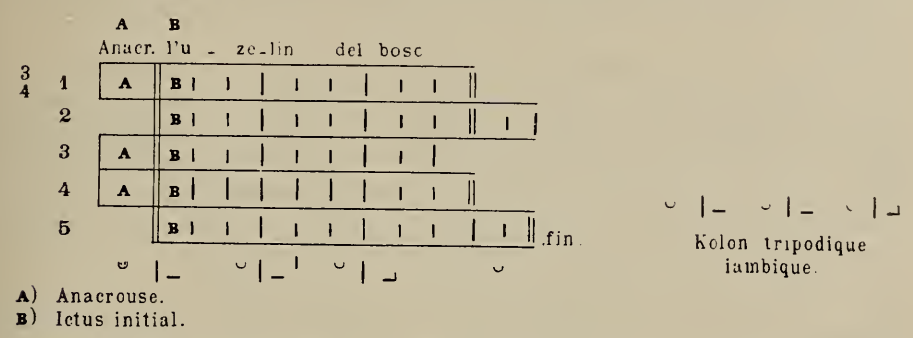
comme régularité symétrique de toutes les mesures initiales, nous voyons dans le schéma de structure de *l'Oiseau de la forêt* ces premières mesures différer entre elles ; en d'autres mots : il y a *métabole métrique musicale*, sans qu'il y ait métabole du mètre poétique.

Ce trait est caractéristique, d'autant plus que la mesure initiale se présente d'*abord* avec l'anacrouse et ensuite sans l'anacrouse, *sur les mêmes paroles* — c'est-à-dire que la mélodie traite le temps léger, brève (le χρόνος πρῶτος :⏑) du pied

iambique d'*abord* comme anacrouse et ensuite comme autant d'ictus (d'abord comme *arsis*, puis comme *thesis*, pourrais-je dire, si ces termes ne prêtaient à la confusion et si, comme nous l'avons dit plus haut, le *levé* et le *frappé* n'étaient pas avant tout applicables à la musique orchestique ou d'origine orchestique).

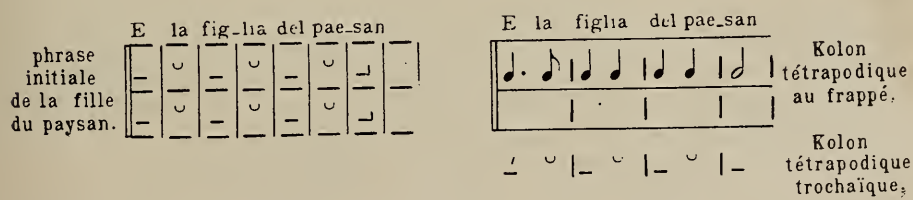
En effet, l'architecture très fantaisiste de *l'Oiseau de la forêt* — et qui fait son plus grand charme, c'est la physionomie variée de ses *mesures initiales*, génératrice et dérivées.

Nous rappelons sa silhouette métrique :



Fantaisiste, avons-nous dit, pour les mesures initiales, mais aussi pour les mesures finales, qui tantôt dépassent, tantôt rétrogradent devant la limite théorique de longueur de la dernière mesure de ce mètre tripodique (phrase à division ternaire — de trois mesures).

Or, voici encore une des particularités qui distinguent cette version de *l'Oiseau de la forêt*, une des raisons secrètes de son charme rythmique et, par suite, de son action sur notre sentiment, que l'on subit sans pouvoir s'en rendre compte. Voici aussi un exemple éclatant de l'influence du mètre poétique sur la structure du rythme d'ordre supérieur : la phrase (κῶλον) musicale, considérée comme membre de la période entière. — Le vers *tripodique* a engendré une phrase tripodique, comme le vers *tétrapodique* a engendré une phrase (κῶλον) *tétrapodique* dans l'air de *la Fille du paysan*.



On peut donc dire que dans les deux cas le mètre poétique a influencé d'une façon normale, faisant correspondre les valeurs métriques du texte avec celles de la mélodie, les deux ordres métriques qui servent à la structure d'une période musicale : l'ordre métrique supérieur de la division de la phrase (κῶλον) en un nombre déterminé de mesures, — et l'ordre métrique secondaire de la division de chaque mesure (πούς) en un nombre et en une qualité spéciale de temps dont nous avons parlé plus haut. Il est à relever que la division ternaire de la phrase et la division ternaire de la mesure se commandent mutuellement. Ceci

est remarquable surtout au point de vue de l'éthos musical. Y a-t-il quelque chose de plus ailé que le rythme à trois temps se présentant dans un rythme de trois mesures ? Rappelons-nous la transformation du rythme binaire du Scherzo de Beethoven de la 9e !

Et quel aurait été le rythme plus approprié que celui-ci — dans une mélodie — dont le thème est un oiseau messager ?

Par contre, faut-il voir dans les rythmes *au frappé* de *la Fille du paysan* une intention d'ordre descriptif, d'éthos « paysannesque », pour ainsi dire, *touchant terre*, comme le sens originaire du *frappé* le veut ?

Mais que font alors, dira-t-on, les deux rythmes au *frappé* qui se trouvent dans *l'Oiseau* ?

« Raison aura de vous maistrie », pourrait-on répondre au questionnaire, ou plutôt raisons : raisons de caprice populaire, raisons de la tendance humaine à varier ses impressions, raisons de tempérament individuel — du chanteur soliste, — position et occupations des chanteurs, — tempérament de race enfin qui, selon qu'il est capable d'élan, selon que ses habitudes seront sédentaires ou nomades, guerrières ou pastorales, imprimera son cachet particulier, plus ou moins prononcé, aux rythmes de ses chants, aux mètres de ses poésies.

Car nous l'avons dit ailleurs, et toujours nos études du folk-lore musical sont venues confirmer cette conviction intime, qu'en effet une mélodie populaire purement conservée était par excellence un document ethnologique (1).

Reste à savoir laquelle de ces « raisons » se trouve au fond de ce changement arbitraire d'un rythme au *levé* en un rythme au *frappé*.

Ce qui est un fait, c'est qu'il est absolument de nature et de provenance locale, propre à la version san-florianesque — car les autres versions de *l'Oiseau* qu'il nous a été donné de recueillir soit personnellement de la bouche du peuple, soit par transcription d'autrui, présentent un aspect différent.

C'est ainsi que dans le voisin *Serravalle-Ceneda*, à une demi-heure de chemin de San-Florian, la phrase introductive de *l'Oiseau* que nous avons inscrite et notée *conserve* l'*anacrouse initiale* ; dans le petit nid de montagne, au dessus de Longarone, appelé *Erdt*, *l'Oiseau* n'a dans sa phrase initiale *aucune anacrouse* ; d'autres « intonations » donnent, l'une, l'*anacrouse conservée* aussi bien dans la phrase initiale que dans la contre-phrase (*Satz und Gegensatz*), l'autre offre la même métabole rythmique que celle de la version de San Florian, seulement elle diffère par le dessin mélodique. Enfin nous avons trouvé, pendant que nous écrivions cet essai d'analyse, une intéressante version de ce même *Uzelin del bosc*, imprimé dans un Recueil au chapitre des Mélodies de la Lombardie (2), — où la phrase introductive est dépourvue d'anacrouse.

Voici ces versions différentes, disposées en tableau graphique (3) :

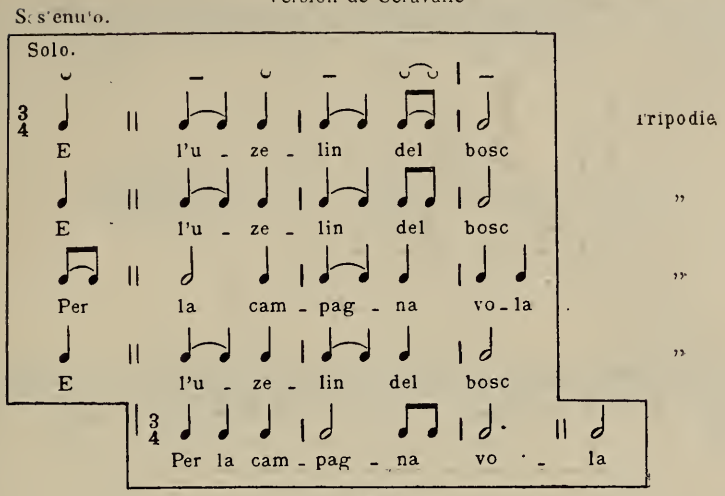
(1) Qu'on nous permette de renvoyer à nos études préliminaires sur cet argument : *De l'affinité des chants slaves et de l'ancienne musique grecque.* Introduction. Actes de l'Institut royal de Vienne des Sciences, Lettres et Arts. Vol. I, série VI, 1883. — *Airs de Danse du Morbihan*, « Mélusine », Paris, 1892 96 *La Berceuse populaire.* Rivista Musicale Italiana, Torino, 1894-1901. — *Ilinka* Etudes analytiques, id.. 1904. - Les analogies du décamètre péonien des Résiens avec le péon epibate des anciens Grecs, de prochaine publication par les soins de la Section de langue et de littérature russes de l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Pétersbourg.

(2) *Fioritaz*, *Canti tradizionali del popolo italiano* scelti nei vari dialetti e annotati da Eugenia Levi. Firenze, Bemporad, 1895.

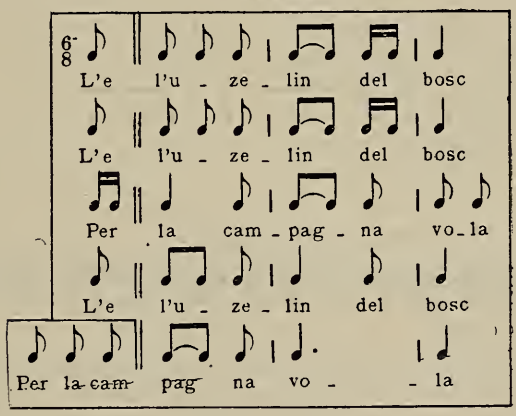
(3) Voir les mélodies dans notre *Supplément musical*, II.

L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de Seravalle

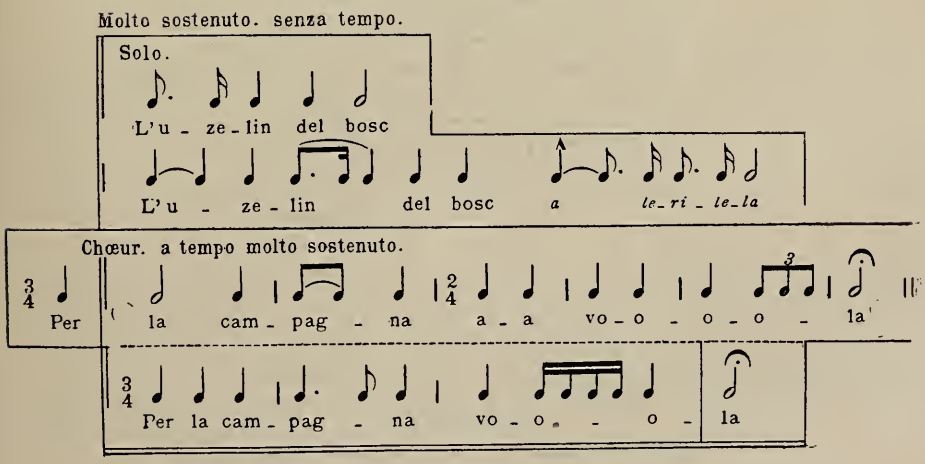


ou bien



L'OISEAU DE LA FORÊT

Version de la Montagne. *Erdt.*



Solo: pour voix d'Homme.

Quell' o - ze-lin del bosc quell' o - ze-lin del bosc

Quell' o - ze - lin del bosc
Quell' o - ze - lin del bosc

distique de tripodies avec anacrouse.

Intonation.
Solo d'Alto.

Ouell' o - ze-lin del bosc quell' o-ze-lin del bosc

Quell' u ze lin del bosc
Quell' u ze lin del bosc

L'OISEAU DE LA FORÊT
Version de la Lombardie

L'e l'u-se-lin del bosc L'e l'u-se-lin del bosc Per la campag-na

vo - la L'e - l'u - se-lin del bosc Per la campag-na vo - la

ARCHITECTURE DE « L'OISEAU DANS LA FORÊT »
Version lombarde.

L'é l'u-ze-lin del bosc
L'é l'u-ze-lin del bo-o-o-osc

Per la cam-pag - na vo-o-o-la
L'é l'u - ze-lin del bosc
Per la cam-pag - na vo-o-o-la

(*A suivre.*) ELLA ADAÏEWSKY.

Hymne à Chavarchan (1)

I

Si les lyres du vieux Kohten (2)
Sont cassées et se sont tues (*bis*),
Qu'ils viennent à nous du ciel les anges
Pour nous donner des héros. } (*bis*).

II

Allez, ô nuages de Chavarchan!
Ne versez plus vos rosées! (*bis*)
Car Chavarchan est arrosée
Du sang de ses braves enfants. } (*bis*).

C'est un mien compagnon de collège à Constantinople qui m'a enseigné cette chanson ; il s'appelle Ghazaré (Lazare) Guernikian, natif du village de Hazark, près de Gamakh, province d'Erzinkian, en pleine Arménie.

Quant à la forme *tonale* ou *modale*, il me semble qu'elle doit appartenir au troisième *mode* (intitulé « deuxième ton ») dans le système musical de *Charagan*. Mais elle exige un ♯, ou plutôt un peu moins qu'un ♯, sur le sixième degré de sa gamme.

En d'autres termes, si elle pouvait se contenter d'un vrai ♯ (au lieu de ce tout petit ♯ qu'elle réclame), nous aurions, en effet, une gamme de *mi* avec ♯ sur le *fa* et sur l'*ut* (ou bien la gamme de *ré* sans ♭), — telles que dans les *chants grégoriens*.

K. Proff-Kalfaïan.

Paris, le 7 février 1905.

Le chant populaire géorgien.

La musique géorgienne, liturgique ou populaire, est un chapitre qu'aucun historien de l'art n'a encore songé à écrire. Et pourtant elle existe. Il y a en des monastères perdus dans la montagne d'anciens manuscrits, vieux de plus de huit siècles, qui nous attestent qu'alors l'Église géorgienne avait un chant liturgique en pleine floraison. Récemment, d'érudits patriotes ont patiemment recueilli,

(1) Voir notre *Supplément musical*, III. — *Chavarchan*, nom de l'ancienne province de l'Arménie, au sud est de l'Ararat, où se trouve le village d'Avaraïr. Cet hymne se chante à la mémoire du combat sanglant que 66.000 Arméniens menèrent, dans la plaine d'Avaraïr, en 451, contre es armées persanes, pour ne point renier la foi de leurs pères.

(2) *Kohten*, ancienne province de l'Arménie, aux bords de l'Araxe. L'histoire nous apprend que cette province excellait dans la production vinicole. Aussi ce coin de terre était-il le refuge des poètes-musiciens de l'époque, si, toutefois, il n'était pas leur patrimoine! Les « chanteurs de Kohten » s'imposent dans l'histoire de l'Arménie.

note à note, ce trésor musical des temps passés, et c'est encore aujourd'hui un charme rare d'entendre dans la campagne de Tiflis, à l'heure où le soleil se couche derrière la montagne, des chœurs de paysans qui chantent à trois ou quatre parties, avec autant de précision que le pourraient faire des artistes de métier.

Les Géorgiens ont un sens musical prodigieux. A vrai dire, leur technique, on le verra par les exemples que nous donnons plus loin, est aussi arriérée qu'au moyen âge l'était, en France, celle des *déchanteurs*. Mais il en résulte une impression étrange que le cadre grandiose des provinces géorgiennes, en plein Caucase, vient agrandir et renforcer. On est très loin de l'Occident, on est très loin de l'heure présente.

Nous savions qu'à Tiflis il y avait un prêtre géorgien réputé pour sa connaissance du chant liturgique de son Église, Wassili Kharbeloff, alors aumônier de l'hôpital militaire. Les présentations furent rapidement menées, et quand ce brave homme apprit que notre but, en venant en Transcaucasie, était de nous instruire dans la musique arménienne, il n'eut plus qu'une pensée, celle de nous détourner vers la musique géorgienne. Partout, au Caucase, Arméniens et Géorgiens sont rivaux, encore que ces deux races aient des aspirations bien dissemblables ; mais dans certaines régions, à Tiflis par exemple, leurs intérêts sont trop enchevêtrés pour qu'il en soit autrement. Bref, Wassili Kharbeloff voulut faire dignement les choses et pensa commencer notre éducation musicale en nous offrant à déjeuner.

Or donc, par une belle après-midi de mai 1901, nous arrivons chez notre hôte sur le coup de quatre heures. On déjeune tard à Tiflis. Déjà les convives étaient réunis. Dans le salon du prêtre, en belle robe bleue, ses longs cheveux noirs bouclés couvrant ses épaules, il y avait là la maîtresse de la maison, « Madame la prêtresse », et ses deux filles. « Madame la prêtresse » est un type agréable de la beauté géorgienne. Comme les femmes de sa race, elle a une coiffure qui lui aplatit la tête et laisse retomber à droite et à gauche ses cheveux roulés en tire-bouchon. Elle porte un corsage de drap marron, légèrement décolleté en pointe. Un voile de dentelle descend du haut de la tête jusqu'à mi-corps. Son air est doux et son accueil avenant.

L'invité de distinction était l'*épiscope* géorgien de Tiflis, Mgr Kurion, une jolie tête fine et aristocratique. Il y avait deux prêtres géorgiens, le conservateur du musée attenant à l'église Sainte-Sion, un jeune homme, que j'ai su depuis être grand collectionneur d'airs populaires géorgiens, et enfin Raphaël. Raphaël Isarloff a représenté les propriétaires géorgiens à l'Exposition universelle de 1900 : il représente aujourd'hui l'esprit parisien en Géorgie. Il est pétillant : ce fut lui qui nous traduisit tout ce qu'on dit et tout ce qu'on chanta, car ce déjeuner fut aussi bien un concert.

Les deux filles du prêtre, l'une a dix-huit et l'autre a quinze ans, font le service. Il va sans dire que nous mangeons à la géorgienne. Après les *zakouski* obligatoires, circule un *ischran*, un poisson de la Koura, qui est terriblement farci d'arêtes et qu'on nous sert bouilli aux herbes A ce moment, Raphaël me pousse le coude. « Le prêtre, me dit-il, va chanter un hymne au bon Dieu. » Je pensai, à part moi, que c'était sans doute l'habitude ici de dire le *Benedicite* au second service et je pris un air sérieux.

Mais non, la voix de Wassili s'élève et module une longue phrase mélodique, puis le jeune homme, qui était à l'autre bout de la table, fait son entrée dans le

chant et continue un surprenant contre-point sur la ligne déroulée par le prêtre, tandis qu'aussitôt le reste des assistants, c'est-à-dire les deux prêtres, l'*épiscope* et le conservateur, chantent à l'unisson, graves et impassibles, sans que bouge un trait de leur figure, une basse discrète. Et, quand l'hymne est fini, le prêtre lève son verre, plein de vin de Kakhétie, le choque contre le verre de l'*épiscope*, contre les nôtres ensuite, et propose de boire avant tout à la santé de Dieu, le maître tout-puissant.

Nous n'en sommes qu'au potage, une soupe à l'agneau. Raphaël me pousse une seconde fois le coude. Je pensai que cette fois on allait boire à la santé du tzar. Non, l'*épiscope* Kurion, avec une bonne grâce parfaite, porte un toast à la maîtresse de la maison, et le chœur commence un chant en l'honneur de « madame la prêtresse ». Sur les dernières notes chacun lève son verre et le vide d'un trait. Nous aussi. Un hachis de viande de mouton, roulé dans des feuilles de mûrier et servi dans de la crème aigre, est pour Raphaël l'occasion de porter un toast à l'*épiscope* : nous faisons retour vers un ensemble emprunté aux chants de l'Église. Nouveau verre de Kakhétie. On boit ensuite à la Géorgie : le chœur en chante les beautés sur un thème populaire.

Le prêtre boit à la santé de ses hôtes : je baisse les yeux et j'écoute. Raphaël m'explique que cette mélodie entraînante est traditionnellement conservée en Géorgie depuis le temps des Croisades! J'admire. On pense enfin à Raphaël : c'est pour vider un huitième ou neuvième verre et sans doute pour magnifier les services rendus en 1900 aux propriétaires géorgiens à l'Exposition universelle. Raphaël se fait tout modeste et me dit que le chant exécuté à son intention remonte aux anciens Egyptiens!!! C'est, en effet, une douce habitude des musicistes orientaux de chercher toujours à rattacher leur art aux Assyriens et aux Égyptiens.

Mais tout a une fin. On but encore au printemps, à la jeunesse géorgienne, et aux filles de notre hôte, à la France, — je crois qu'on oublia la Russie, — on porta en tout une quinzaine de toasts, on vida un nombre égal de verres de Kakhétie, et un dernier chœur accompagna le dernier dessert. Nous avions eu notre concert géorgien, quinze plats, quinze chants.

Il était temps que la série s'achevât : encore un coup, et nos faibles têtes d'Occidentaux n'auraient plus distingué les suites de quartes et de quintes, qui, au commencement du repas, nous causaient une si bizarre impression.

Cet art populaire est trop loin de nos habitudes musicales, de notre façon de penser, pour qu'une analyse en éveille le sentiment chez le lecteur. Mieux vaut en donner quelques exemples, que nous prenons dans un des recueils de chants géorgiens que nous avons achetés à Tiflis.

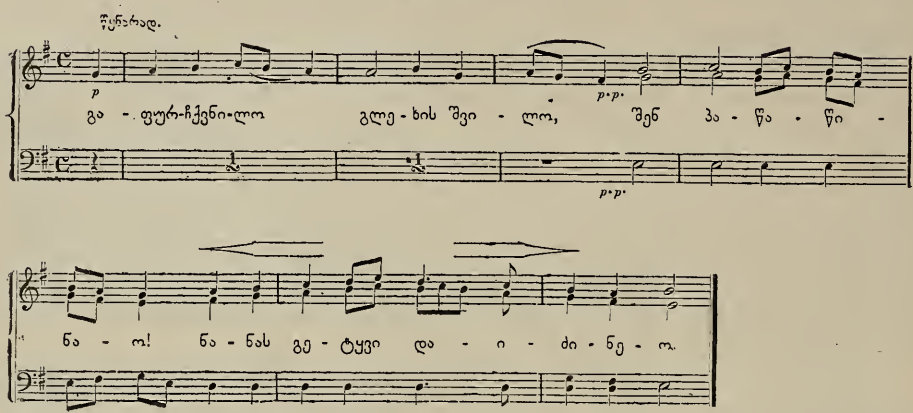
I

(n° 15) Berceuse.

Enfant épanoui, enfant de paysan, dors, je te chanterai dodo !
Qu'est-ce qui te fait dormir si doucement, si insouciamment ?
Sur le sein de ta mère tu as trouvé une douce place ;
Dors ! ma violette, dodo ! ma rose, dodo !
Sur mon sein tu mets ta petite main ;

Que la Vierge me permette de te voir, lorsque tu deviendras un homme !
Que l'esclavage avilissant te soit épargné !

№ 15 იავნანა.



მაგრე ტკბილად, უდარდელათ რამ დაგაძინაო!
დედის მკერდსა მიგიგნია შენ ტკბილი ბინაო!
დაიძინე, იავ-ნანა, ვარდო ნანინაო!
დაიძინე, გენაცვალოს შენი მშობელიო;
ძუძუებში ჩაგივლია პაწაწა ხელიო;
შენს ვაჟ-კაცობას მომასწრებს მე ღვთის მშობელიო!
აგცილდეს სხვისა მონობა დამამხობელიო.

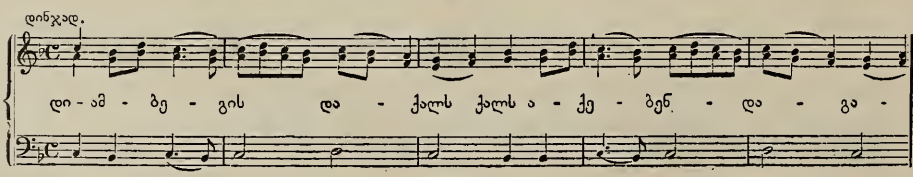
II

(n° 23) Chanson populaire.

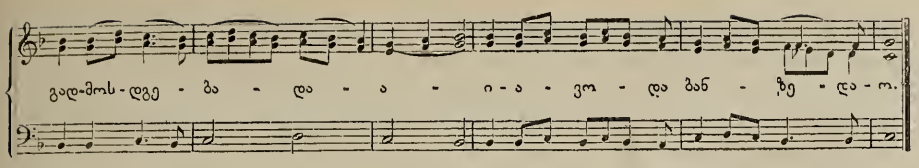
La femme du diambek (1) *était célèbre par sa beauté, quoique sa bru fût plus belle encore.*

Elle sortait sur la terrasse de sa maison, s'asseyait, les jambes repliées sous elle, et de ses doigts de pieds jouait avec le tapis d'or. D'un œil elle me regardait et de l'autre elle regardait le diambek.

№ 23. დიამბეგის ქალს აქებენ. (მონასტრულს კილოზედ).



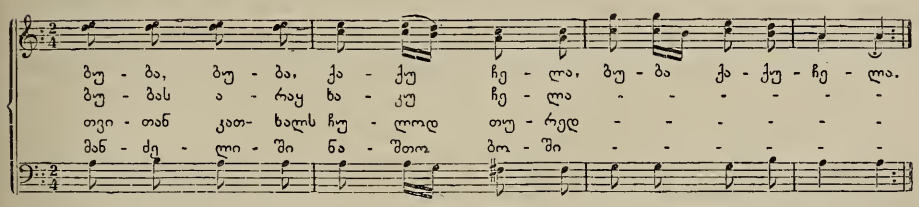
(1) *Diambek*, haut fonctionnaire.



იმას იმის რძალი სჯობდა
ფეხს მოიდებს გვერდზედაო
ფეხის თითებს ათამაშებს
ოქროს ხალიჩაზედაო.
ცალი თვალი ჩემზედ დარჩა
ცალი დიამბეგზედაო.

III

№ 32 „ბუბა ქაქუჩელა“ (სვანური)



La dernière chanson étant en dialecte souaténien, il nous est impossible d'en donner une traduction.

Ces exemples sont bien particuliers. Il y a là des caractéristiques, que nous n'avons guère rencontrées qu'en terre géorgienne.

Ajoutez à cela le cadre sauvage et grandiose du Caucase, les mœurs antiques de ces braves gens qui vous traitent en amis dès qu'on se montre curieux de quelque chose chez eux : c'est assez pour accorder de l'intérêt au chant populaire géorgien, et si, d'aventure, tel lecteur de la *Revue musicale* se décide à tenter un voyage en cette terre bénie, où fleurissent à la fois le brigandage et la chanson, nous pouvons par avance lui prédire qu'il y aura peut-être chez les Ossètes, les Lesghiens, les Lazes, quelque montagnard malintentionné pour lui prendre sa bourse, ses bagages ou ses chevaux, mais qu'en revanche il gardera pour lui une précieuse moisson d'incomparables souvenirs.

PIERRE AUBRY.

La chanson populaire arabe en Algérie.

Le lecteur ne s'étonnera pas si, au début de ces lignes, nous le prévenons que les chansons populaires des Arabes de l'Algérie n'auront pas pour lui la saveur historique et la valeur documentaire où ils aiment à retrouver les traditions des siècles, exprimant l'âme d'un pays par la voix de ses enfants.

Un peuple est tout entier dans ce que chantent ses paysans, ses marins, ses soldats et ses ouvriers ; dans cette façon, à la fois naïve et forte, de manifester

ses joies, ses aspirations et ses peines, dans ces poésies simples il met ses heures de contemplation et ses heures d'action ; dans ces mélodies à la forme flexible il répand son besoin d'extérioriser sa gaieté bon enfant, sa verve satirique, les larmes de son cœur compatissant, les cris de sa conscience en révolte ; il les marque surtout de son exquise sensibilité et de sa rude franchise. C'est la manifestation la plus spontanée, vivante et personnelle, d'un art social par excellence.

Pour ces motifs, et quoique les Arabes aient pour le chant et les vers le vif penchant des races sémitiques, nous trouverons chez eux fort peu de chansons populaires possédant ce caractère national et traditionnel.

Ce n'est plus, pour eux, le temps où les tribus, avant d'en venir aux mains, entretenaient leurs vieilles haines du chant des *hidjat*, de ces satires en prose rimée que les sultans demandaient à leurs poètes qui les propageaient dans les villes et sur la route des caravanes afin de servir les intérêts politiques de leurs maîtres. A cette époque lointaine, le chant de guerre occupait une grande place dans la littérature arabe, parce que la guerre était l'état permanent des tribus, guerre de conquêtes avec l'ivresse des randonnées et des butins, guerre de voisins se disputant les pâturages et se razziant femmes, esclaves et chameaux. Pendant ces luttes incessantes, il s'était formé un répertoire de chants guerriers ; mais chacun d'eux appartenait à une seule tribu, telles aujourd'hui les belles poésies guerrières des Chambaas, telles encore les chansons de bataille des Touaregs dont la mâle vigueur et la poésie chevaleresque rappelaient l'*Iliade* à M. Masqueray, le savant érudit qui les a recueillies.

Ce n'est plus, pour nos Arabes, le temps, semblable à un conte des *Mille et une nuits*, des kalifes fastueux, des grands seigneurs de Damas et de Bagdad, le temps d'Almanzor le Victorieux et d'Haroun le Juste.

Leurs poètes ne retrouvent pas les générosités des princes comme El Mahdi, qui faisait donner 70.000 dinars d'argent à Ismaïl Ibn Djani pour chacun des vers d'une de ses improvisations et qui couvrait d'or et de pierreries ses belles favorites quand elles composaient, en s'accompagnant sur l'*aeoud*, quelque quatrain nouveau célébrant la gloire du monarque ou les mérites de l'amant.

Poésie et musique étaient alors en pleine floraison. « Chaque fois que j'entends chanter Ishâc, disait El-Wathik, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance », et ce même Ishâc, fils d'Ibrahim el Mauceli, un des plus célèbres artistes du VIIIe siècle, ne craignait pas de chanter, à la barbe du souverain : « J'éternue le nez haut et je touche de la main les Pléiades sans me lever de mon siège. »

Au chant simple et monotone des chameliers avait succédé une musique plus savante. Les Arabes, passés en Perse avec leurs armées victorieuses, en avaient ramené des musiciens dont l'influence fut manifeste dans les airs graves du genre *thâkil*, dans les airs gracieux du genre *hazadj* dont le rythme a survécu, et dans le *ramal* léger et rapide. Poètes et poétesses rivalisaient et se disputaient la faveur des grands et des lettrés ; des recueils de poésies assemblaient leurs œuvres et Aboul Faradj el Icfahani écrivait son fameux *Kitab el Aghâni*, son « Livre des Chants », que les Arabes d'aujourd'hui ont presque tous oublié.

Plus tard ce furent les temps somptueux de la gentilité maure, les années de gloire, d'élégance et d'art des kalifes de Cordoue et de Grenade ; les vers étaient ciselés comme des poignées d'épées ; les chansons d'amour imprégnées des par-

fums de l'Alcazar ; les musiques, langoureuses et tendres, savantes déjà, semaient en Espagne des mélodies que nous retrouvons dans les chansons populaires d'Andalousie. Des écoles de musique et de chant répandaient les théories et les traités d'El-Haddel, de Ben Haber et d'Alschalabi.

A cette époque, si florissante pour les arts musulmans, correspond la formation de ces belles cantilènes qui composaient les célèbres *noubet* dont un certain nombre nous sont parvenues grâce aux procédés de transmission des musiciens arabes et qui portent encore le nom de « musique de Grenade » ou « musique andalouse ». Mais ces mélodies n'ont rien du caractère populaire ; elles sont connues seulement d'une élite de musiciens chanteurs qui les font entendre dans les fêtes, dans les réunions. Pour ceux-ci, c'est là la musique classique, *senaâ* (de métier), la plus belle, la plus noble et qu'ils mettent tellement haut dans leur esthétique qu'ils l'estiment inaccessible à notre entendement musical.

Un moment, pendant la conquête de l'Algérie, on put croire que le sentiment national ou à défaut le fanatisme islamique allait réveiller la muse populaire et lui dicter des cris de haine ou de révolte. En effet, le peuple arabe ne vit que de traditions, et de tels événements devaient s'inscrire dans des récits et des chants : pas une ville ne fut occupée, pas un combat ne fut livré sans que quelque poète arabe l'ait déploré. Mais de tout cela, il ne reste presque plus rien.

C'est à peine si on a retenu de cette époque le fameux poème de Sidi Abd el Kader sur la prise d'Alger, où s'exhale, dans une forme très expansive, la douleur des musulmans vaincus, et le chant composé en 1839 par Mohammed ben Dif Allah pour déplorer la dévastation de la Mitidja par les khalifas d'Abd el Kader, où se trouve cet appel au Dieu des croyants : « O faiseur de l'ombre des feuilles, — accomplis au plus vite nos désirs, — car notre religion disparaît — comme un soleil qui va se coucher. »

De toute la poussée de chansons populaires qui virent le jour à cette époque, il ne nous est parvenu que des fragments épars et des souvenirs confus, exception faite pour la Kabylie, dont le peuple, cantonné dans ses hautes montagnes, a conservé des chansons rappelant les principales étapes de la conquête.

Si les défaillances de la tradition orale ont laissé dans l'oubli les poètes et les musiciens populaires ainsi que leurs œuvres, cela tient aussi à ce que le peuple arabe ne forme pas une de ces collectivités nationales, un faisceau dont les unités sont cohérentes politiquement et socialement. Dissemblables par l'origine, les mœurs et le mode d existence, les tribus ont longtemps lutté entre elles, et quand la France est venue rétablir l'ordre et la paix troublée par les quatre siècles de l'occupation turque, elles n'en ont pas moins conservé une sorte d'autonomie qui ne comportait plus la communauté de la plupart des chants populaires.

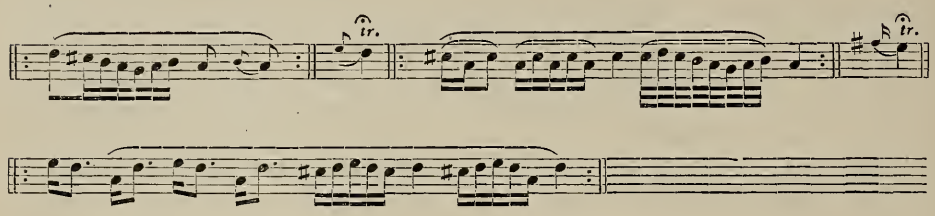
*
* *

Le peuple arabe ne chante donc plus ?

Dans les campagnes, le Bédouin, l'homme du gourbi et l'homme de la tente, fredonne de menues phrases, vestiges de psalmodies inventées par les conducteurs de caravanes au rythme cadencé des pas de leurs chameaux. Armé d'une flûte taillée par lui dans un roseau, le berger jette dans l'air de petites choses bizarres, douces à entendre dans le silence des vastes plaines et la solennité des

lignes désertiques : ce sont des gazouillis sautillants et frêles, et tant qu'il aura du souffle, des heures durant, le musicien répétera sa chanson, comme s'il voulait se griser d'une obsession et lui demander l'oubli de ce monde.

Ainsi, ces reprises que nous avons entendues se succéder à l'infini, pendant toute une nuit de Rahmadan, aux environs de Biskra :



Dans les fantasias, les *ghaïtos* stridentes, importées en Algérie par les Turcs, jouent de petits airs de quelques mesures, bribes informes des marches guerrières des deys et des aghas ou des fragments des chansons dont nous parlerons plus loin.

Sous la tente, les Arabes aiment à entendre les improvisateurs aux productions éphémères ou le *meddah*, sorte de colporteur de complaintes qui court aussi les marchés et y fait montre de son talent en débitant avec à peine quelques inflexions de voix d'interminables poésies qu'il rythme à coup de poing sur son *bendaïr*.

Dans les villes il subsiste encore quelques musiciens de profession, les seuls qui aient un répertoire et puissent renseigner exactement sur la musique arabe.

Ils établissent une classification assez rigoureuse des mélodies vocales ou instrumentales en usage. Au premier rang, très haut dans l'estime des connaisseurs, ce sont les *noubet ghernata*, les nouba de Grenade, la musique classique, privilège de quelques exécutants dont le nombre diminue tous les ans, qu'on a considérées avec un certain mépris et qui seraient perdues totalement pour l'art et pour l'histoire si, de concert avec M. Yafil, un amateur passionné et avec le bienveillant appui de M. le Gouverneur général de l'Algérie, nous n'avions essayé de les sauver de l'oubli (1).

Puis viennent les chansons dites *neklabat*, qui s'exécutent avec de très curieux préludes, les *mestekhbarat*, où la fantaisie des virtuoses se donne carrière et prodigue les mélismes et les ornements au point de rendre la trame mélodique très difficile à saisir.

Ce sont encore la nouba et les airs du genre *aarbi* (des gens de la campagne), les airs du genre *haouzi* (des environs des villes), les keçaïd (pl. de kacida), complaintes sur les événements locaux importants.

Ces divers genres de musique ont bien, quand on apprend à les connaître, ce

1 Les lecteurs de la *Revue musicale* trouveront à Alger, chez M. Edmond Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, un *Répertoire de musique arabe* publié sous notre direction et qui leur permettra de connaître en détail les pièces les plus caractéristiques de cette musique curieuse par son ancienneté et son originalité.

Le même éditeur vient de publier un *Recueil de chansons arabes* (texte arabe et texte hébreu) qui contient à peu près toutes les poésies chantées actuellement en Algérie par les indigènes, le texte des noubas qui ont survécu et des chansons les plus réputées du Moghreb.

charme pénétrant que l'Orient met à toutes ses productions d'art avec une teinte archaïque fort curieuse, mais ils sont le privilège des chanteurs professionnels, et le peuple les ignore. Dans les fêtes, à l'occasion des baptêmes et des mariages, les familles riches engagent trois ou quatre musiciens qui, souvent depuis une heure de l'après-midi jusqu'au midi du lendemain, déroulent leur répertoire dans un ordre déterminé, telle nouba se chantant au coucher du soleil, telle autre avant minuit, ou à l'aurore, ou après le lever du jour.

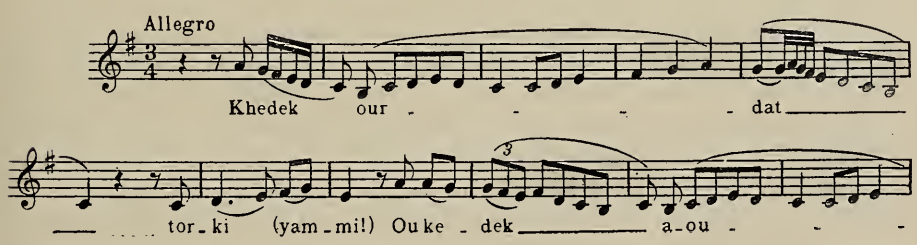
L'orchestre au complet se compose d'un chef (*maâlem*) qui joue du *rebeb* ou du *kamendja* (alto moderne accordé à une octave au-dessous de notre violon), d'un ou de deux joueurs de *kouïtra* et d'un joueur de *tar*, quelquefois d'un *kanoun*.

Pour trouver des chansons populaires dans l'acception traditionnelle du mot, il faut s'occuper des *kadriat* et des *zendani*, dont personne encore n'a parlé.

Ce sont, pour la plupart, des chants bachiques, ou des chants d'amour, même d'amour uranien, vestiges d'un art ancien typique transformé sous les influences gréco-syriennes, persanes, byzantines et turques, égyptiennes et coptes, qui ont créé l'évolution de la poésie et de la musique arabes. On y constate aussi parfois l'influence de l'esprit arien de la famille indo-européenne qui, dès le VIIIe siècle, pénétra la littérature sémite.

Les *kadriat* sont des quatrains qui se chantent généralement à trois temps sur des airs que les Arabes distinguent en *kadriat senaâ*, plus voisins des mélodies classiques des *noubet* et des *neklabat*, et en *kadriat zendani*, dont la musique est considérée comme moins distinguée. Le second vers de chaque distique se dit deux fois; entre chaque distique et après le quatrain les instruments reprennent l'air en le brodant à qui mieux mieux (1).

Voici une *kadria senaâ* du mode *dil* :



(1) Voici les paroles de quelques *kadriat* publiées dans la collection Yafil.

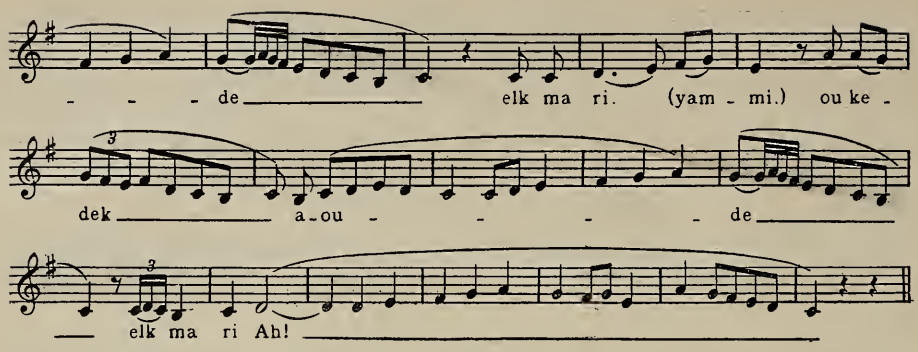
I. (Sur le mode zidane.) Etoile! combien tu brilles, étoile, ô maîtresse. — Et les astres de la nuit sont sans éclat auprès de toi. — J'ai soif, je veux une petite liqueur, ô maîtresse, — De ta salive et pas d'autre.

II. (Sur le mode aârak.) O brune douce et suave, — Lingot d'or dans ma couche. On t'a amenée à moi pour me guérir, et tu sais me guérir sans remèdes.

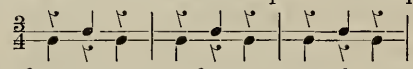
III. (Sur le mode remel mâia.) Lève-toi donc, que je voie ta taille — Ta taille pareille à celle du jasmin, Tes grains de beauté sur les pommettes de tes joues et tes tresses qui pendent sur ton côté droit.

IV. (id.) Je voudrais être tes amulettes (ô ma mère !) — Qui reposent toujours sur ton sein. — Quand te posséderai-je (ô ma mère!) — Et baiserai-je ta petite bouche ?

Paroles de la kadria dil: Tes joues ressemblent à des roses de Turquie (ô ma mère!) — Et ta taille au rameau d'un arbre aromatique (ô ma mère!). — Je pense à toi et je pleure (ô ma mère!) — Mon feu s'alimente de mon feu (ô ma mère!).



Le rythme des instruments de percussion qui accompagnent la kadriat est le suivant



les notes inférieures étant frappées sur la peau du tambourin et les notes supérieures sur les petites cymbales de cuivre insérées dans le cercle de la monture.

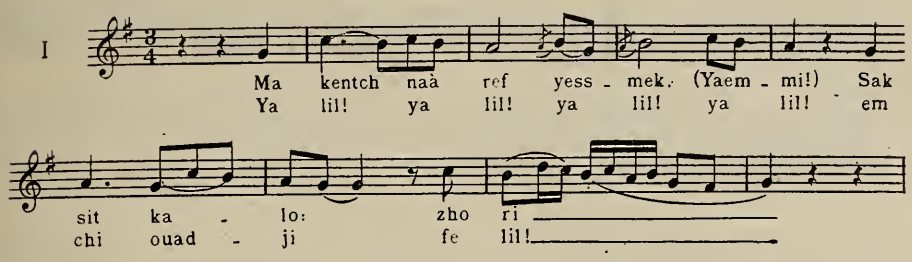
Les *kadriat* sont la spécialité des chanteuses arabes, les *messemaât*, artistes professionnelles qui, dans les fêtes, restent dans les appartements réservés aux femmes et exécutent, en s'accompagnant sur le *derbouka*, ces petites pièces qu'on appelle d'ailleurs *ghana nessouani*, chant des dames, et que les Mauresques d'Alger savent et fredonnent à toute heure.

Disons tout de suite que si les paroles des chansons populaires de nos Arabes n'ont pas d'attrait historique et ne chantent que l'amour, parfois dans le style sévère aux idées ramassées des poètes antéislamiques, parfois avec le lyrisme maniéré des auteurs du VIIIe siècle, les Motenebbi et les Abou-Nowas, la musique de ces chansons, comme toute la musique de nos indigènes musulmans, présente l'intérêt le plus passionnant. Par un étrange phénomène de vitalité et de personnalité, elle est restée à peu près identique à elle-même à des intervalles considérables dans le temps et dans l'espace. Sans le secours d'aucun artifice, même de celui qui nous paraît aujourd'hui le plus naturel et le plus nécessaire, l'écriture, elle a traversé les siècles et nous parvient aujourd'hui avec ses modes empruntés à la musique grecque, les uns intacts, les autres chromatisés sous les influences byzantine et turque ; nous la retrouvons avec ses caractères particuliers de puissance de grandeur, d'ascétisme même en dépit de la volupté des paroles. Drapée dans son vieux burnous séculaire, elle, la fille des Arabes qui ont créé l'algèbre, l'astronomie, la médecine, l'architecture de l'Alhambra, le prestigieux décor musulman, elle est restée en arrière du progrès de la musique occidentale ; la mélodie et le rythme lui ont suffi ; elle en est encore à la symphonie d'unissons et d'octaves d'Aristote, et ses représentants actuels qualifient volontiers notre musique de cacophonie où les voix se courent après dans un désordre et une anarchie dont ils ne saisissent pas le sens et la beauté.

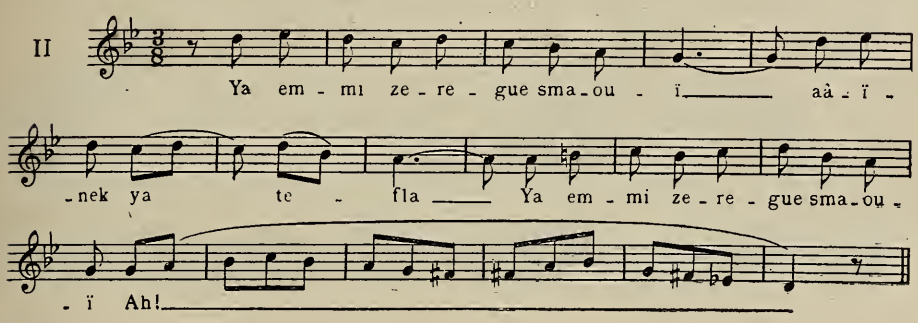
Les *zendani* sont les airs populaires qui se trouvent tout à fait au bas du répertoire musical des Arabes. Un musicien qui se respecte ne chante pas le zendani ; il le laisse aux femmes, aux travailleurs du port et aux gamins de la rue, et le peuple prend sa revanche en s'adonnant tout entier à la culture de ce genre paria, adaptant à ces courtes mélodies toutes sortes de paroles, des impro-

visations fugitives et, à défaut de verve inspiratrice, des *ah !* et des *ya lalla !* (ô maîtresse), qui lui suffisent.

Voici quelques zendani fort répandus (1) :



Le second couplet contient l'invocation *ya lil* ! (ô nuit), si populaire dans tout le monde musulman, surtout en Egypte, où les bateliers et les portefaix du Nil improvisent d'interminables cantilènes sur ces deux mots.



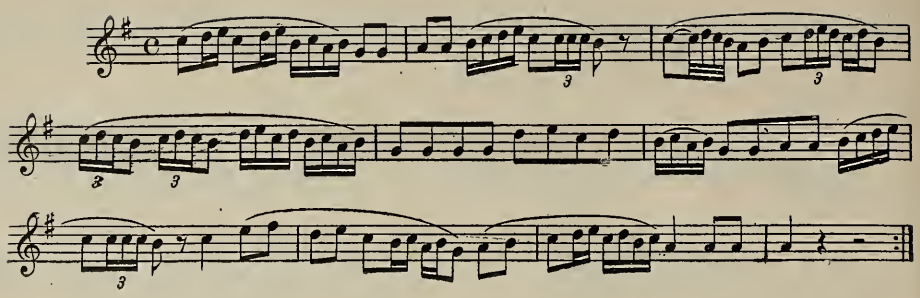
Ce zendani est en grande faveur auprès des Mauresques d'Alger, qui l'emploient à des paroles très variées et qui s'en servent même comme air à danser. On aura remarqué ici, comme dans la plupart des kadriat, l'emploi dans les vers des chevilles traditionnelles, sortes d'épiphtegmes très en usage chez les Orientaux et qui sont dans tous les pays une caractéristique des chants populaires ; c'est tantôt *ya emmi*, ô ma mère, *ya moulaï*, ô hommes, *ya lella*, ô maîtresse, tantôt *ya lil*, ô nuit, ou des mots énigmatiques pour nous et que les chanteurs arabes ne comprennent pas toujours.

L'air suivant, *Rana djinak*, est usité en maintes circonstances. Les *ghaïta* le jouent dans les pèlerinages au moment où les fidèles arrivent près du tombeau du marabout vénéré, dans les *ziaras*, tournées de quêtes faites de tribu en tribu au nom de quelque saint illustre. Les jeunes gens le chantent dans les mariages au moment où la mariée est conduite au mari (2).

(1) *Paroles du zendani* I. Je ne connaissais pas ton nom. — Je l'ai demandé et on m'a répondu : Zohri. — O nuit ! ô nuit ! ô nuit ! ô nuit ! Pars et reviens la nuit !

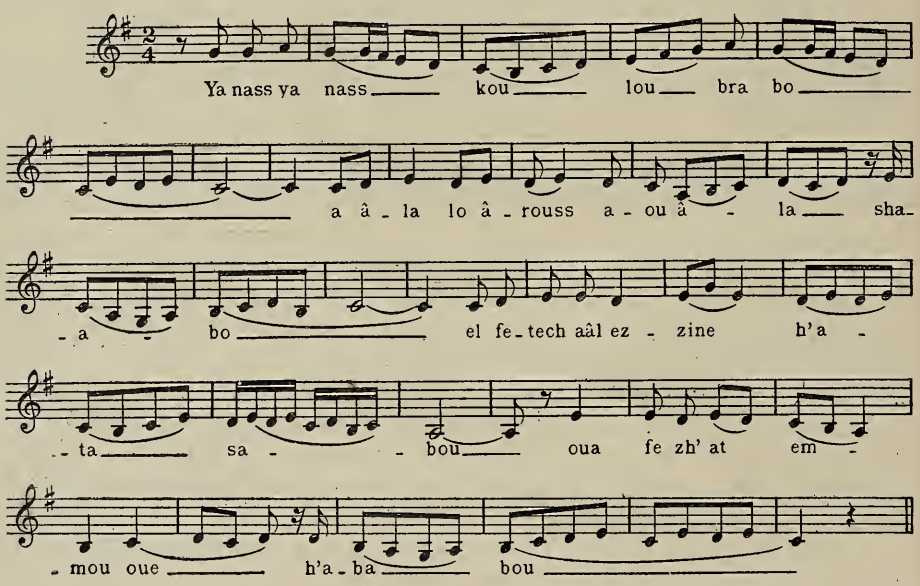
Paroles du zendani II : (O ma mère !) Bleus comme le ciel — sont tes yeux, ô jeune fille — (ô ma mère !) Et le médecin a la prétention de me guérir !

(2) Les paroles de ce zendani varient suivant les circonstances. La plupart des couplets commencent par les mots « Nous sommes venus ! », et ce sont après des souhaits, des compliments, des « bonjour, ô mon feu », des caresses de langage qui n'en finissent plus.



Plus célèbre, en tout cas plus populaire est le zendani connu sous le nom des *Mouachet*, les maquilleuses. C'est celui que l'assistance chante dans les mariages quand les invitées entrent dans la chambre où se tient la nouvelle épousée pour la parer de ses plus beaux atours, car l'époux va, pour la première fois, se trouver seul avec elle.

Les israélites algériens qui n'ont pas encore renoncé à la musique arabe ont mis sur cet air des couplets assez curieux mêlés de sabir :



où ils célèbrent les beautés de la mariée, tout en saluant les nouvelles mœurs apportées par les Français.

« O gens, ô gens, criez bravo — pour le nouveau marié et ses amis. Il a cherché la beauté jusqu'à ce qu'il l'ait trouvée. Sa mère et ses parents sont enchantés. »

Puis viennent les conseils au mari « d'acheter le piano et les meubles pour que la femme trouve le salon bien garni ».

Il y a le couplet des jeunes filles :

« O jeunes gens, vous êtes sans le sou. — Vous vous habillez avec le papier

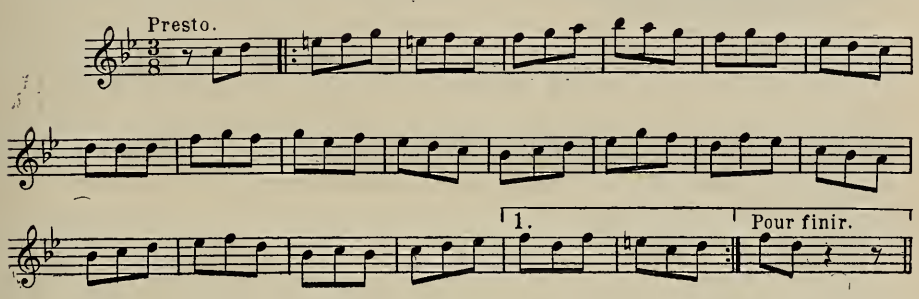
signé au tailleur. — Vous allez à la place pour faire cirer vos bottines. — Et le meilleur d'entre vous ne sait que se promener dans les rues. »

La description de la cérémonie :

« Le fiancé et la fiancée ont réuni leurs mains. — Ils sont montés à la mairie (lelmir). — Le maire (oulmir) lui a demandé si elle le voulait pour époux. — Avec politesse (belpoulitik) elle a répondu : oué, messiou. »

Les Arabes chantent aussi les « Mouachet », et l'assistance décrit au mari, avec force détails pittoresques, les charmes de la femme qu'il vient d'épouser sans l'avoir jamais vue.

Nous terminerons par l'air le plus connu et le plus populaire des Arabes d'Algérie : le zendani *Bekaou aâla kheir* (Restez en paix) se joue pour clore une grande fête comme une simple séance de musique ; c'est le congé que prennent les musiciens des hôtes qui les ont écoutés.



Le nombre des couplets est indéfini. « Restez en paix! disent les chanteurs, nous voilà partis ; si on nous aime, on reviendra nous chercher. — Restez en paix ! il nous faut partir; la voix du muezzin crie l'appel à' la prière. — Restez en paix ! foin des importuns ! — Que ceux qui occupent les chaises les abandonnent. — Restez en paix ! nous nous sommes amusés un moment ; que Dieu préserve l'assistance. »

Quand tous les couplets traditionnels sont épuisés, les chanteurs en improvisent où ils intercalent les noms des convives de marque, des personnages qu'ils veulent honorer, faisant rimer ces noms avec les formules habituelles de politesse et de remerciements.

Se conformant à cette coutume des musiciens arabes dont nous venons de présenter le répertoire dans ce qu'il y a de plus populaire, un improvisateur du pays chanterait maintenant :

Bekaou aâla khir ! hâd l'h'erouf bhamro,

Men aând eddirictor M'siou Combario.
Ellah hinesrou !

**

Bekaou aâla khir ! Ouhad elklam soua soua.
H'akim ekbir houa M'siou Laloua.
Bekaoû aâla khir !

**

Bekaoû aâla khir ! Rebbi ikhelli erdjal
Elli ikraou la *Revo Mosical*.
Ebkaou aâla khir !

Restez en paix ! Cet article a été fait par son ordre,
Par l'ordre du directeur M. Combarieu.
Que Dieu lui accorde la victoire.

**

Restez en paix ! Voici des paroles vraies.
Un grand savant, c'est M. Laloy.
Restez en paix

**

Restez en paix ! Que Dieu conserve les hommes
Qui lisent la *Revue musicale*.
Restez en paix.

JULES ROUANET.

Théâtres et Concerts.

Concerts Colonne. — *12 février.* — La *Circé*, du Dr Blondel, lauréat du Concours de la Ville de Paris (*la Vision du Dante*), est une œuvre intéressante, solide, bien construite, et l'orchestre est fort bien traité. On désirerait seulement un peu plus de personnalité.

La *Vie du Poète*, de G. Charpentier, n'a rien perdu, avec les années, de sa fougue et de sa vigueur trop souvent brutale. Dès la première partie (*Enthousiasme*), on se sent emporté par un souffle vivant et fort. La deuxième partie, rêveuse, est fort agréable, et M. Cazeneuve en a dit, avec un art exquis, la cantilène. La troisième partie (*Impuissance*) répond un peu trop bien à son titre, avec son orchestration confuse, ses imprécations sans force et les fadaises du texte. La 4e partie est bien vulgaire, et le rappel, trop facile, de la rêverie de la 2e partie n en augmente pas l'intérêt. Les chœurs ont été satisfaisants.

19 février. — Le *Concerto* de Brahms, pour violon, est une œuvre ingrate et dénuée d'inspiration ; félicitons M. H. Heermann de son beau courage, récompensé d ailleurs par le succès, et écoutons plutôt le *Clair de lune* de G. Fauré, dont l'orchestration est fort jolie, et la mélodie caressante, ou l'air de *Timbre d'argent*, de Saint-Saëns, d'une demi-émotion si distinguée, si courtoise, si réservée. La voix souple et fraîche de Mlle Jeanne Leclerc y fait merveille ainsi que le violon de M. Durot.

La *Vie du Poète* terminait le concert.

Concerts Chevillard. — *12 février.* — L'Ouverture de *Manfred* est dirigée avec une sobriété qui me plaît. Les *Variations sur un Thème original* d'Ed. Elgar me semblent de la musique inutile : je ne m'intéresse ni au thème, fort banal, ni aux variations, dont je ne saisis pas le lien. Oui, je sais, elles représentent les caractères des amis de l'auteur, mais que m'importe ? Je n'ai pas l'honneur d'être de ses amis, et ce que j'apprends d'eux ne me donne pas grand désir de les connaître. Cette fantaisie devait, il me semble, faire les délices d'une petite réunion intime, autour de la théière. C'est une erreur de la jouer devant un grand public. — La *Neuvième Symphonie* et la *Chevauchée des Walkyries* terminaient le concert. — L. L.

19 février. — 1re audition de l'Ouverture du *Tasse*, de M. Eugène d'Harcourt. Cette ouverture est construite sur deux thèmes principaux, l'un vif et gai, l'autre tendre et un peu mélancolique : l'auteur semble avoir voulu peindre au milieu des fêtes voluptueuses d'une cour italienne une passion sentimentale et raffinée, et le *Chant d'amour* de la *Walkyrie* chantait sans doute dans sa mémoire. Cette musique facile, brillante, mais sans profondeur ni originalité, a été bien accueillie. M. Emile Sauer a joué le 5e *Concerto* de Beethoven avec une certaine

fantaisie, mais une grande sûreté : ce qui manquerait à ce pianiste très remarquable, c'est peut-être le charme et la puissance : il a d'ailleurs toutes sortes de qualités précieuses, non seulement un jeu net, sobre, précis, animé, mais encore l'intelligence de ce qu'il interprète : son grand succès a été pleinement justifié. Pour terminer le concert, exécution de la 9e *Symphonie*, que M. Chevillard a magistralement dirigée par cœur. — A. L.

La Couperin. — *16 février*. — Cette jeune et déjà remarquable Société donnait, dans la Salle des Fêtes de l'hôtel de ville de Versailles, un concert pour l'œuvre de la *Goutte de Lait*. C'est la deuxième fois qu'il m'était donné de l'entendre (1), et il m'a semblé que de grands progrès avaient été réalisés encore, depuis le dernier concert, pour la justesse et le fondu des sonorités. On sait que cet orchestre ne comprend que des instruments anciens authentiques : violes, théorbes, musette, flûtes à cinq clés, et clavecin. Le quatuor à cordes moderne a certes plus de mordant et d'éclat, mais il a aussi bien de la dureté, et un grincement désagréable accompagne tous les coups d'archet. Je comprends le bon abbé Leblanc, qui, en 1740, prétendait défendre la basse de viole contre *les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*. Les sons des violes ont une douceur inimitable, que l'on peut regretter. Et le hautbois moderne, si expressif, n'a point la naïveté de l'ancienne musette, dont M. Tournon joue en maître. Le programme, très abondant, comprenait des pièces de Couperin (*Allemande et Gavotte*, *Berceuse*), d'un grand charme poétique, une *Sonate* de Corelli, jouée sur le quinton par M. Le Lezec, une belle et noble *Sarabande* de Lulli, pour pardessus de viole (Mlle Rousseau) et théorbes (Mlles de Bricqueville, Aubert et Taffoureau), une *Cantate pastorale* de Desmarets, deux pièces pour viole d'amour de Marais et Caix d'Herveloy (M. Michaux), le tout provenant des manuscrits conservés à la Bibliothèque de Versailles. Tous nos remerciements à M. de Bricqueville, le musicien archéologue, auteur de ces résurrections. Une petite brochure, écrite d un style fort alerte, renseignait le public sur la composition de l'orchestre et l'objet de la Société. Ce concert a eu le plus grand succès. — L. L.

Théatre de Monte-Carlo. — Première représentation de *Chérubin*, comédie chantée en 3 actes, paroles de MM. F. Croisset et H. Cain ; musique de M. Massenet.

Le théâtre de Monte-Carlo avait représenté pour la première fois, il y a trois ans, le *Jongleur de Notre-Dame*, dont le public parisien a depuis lors consacré le succès par une suite de représentations qui se prolongent encore et ont définitivement placé cette œuvre charmante au nombre des pièces du répertoire de notre seconde scène lyrique. Le même théâtre de Monte-Carlo a donné, le 14 février dernier, le *Chérubin* de M. Massenet, et la nouvelle œuvre de l'auteur du *Jongleur* a reçu du public un accueil enthousiaste qui permet de lui prédire de glorieuses destinées lorsque notre Opéra-Comique le reprendra au cours de la saison prochaine, comme il ne saurait manquer de le faire.

Dans cette nouvelle manifestation de son merveilleux talent, M. Massenet a montré une fois de plus toutes les qualités de tendresse et de passion qu'il possède ; mais à ces grâces que nous lui connaissions il a prodigalement ajouté des grâces

(1) Voir la *Revue* du 15 décembre 1904.

nouvelles. C'est que, reprenant à l'auteur des *Noces* un de ses personnages, l'auteur de *Chérubin* s'est piqué d'honneur ; aussi un grand nombre des pages de sa partition font-elles songer à celui qui fut en musique la grâce et l'esprit, et dont Gounod disait qu'il était la musique même, au divin Mozart.

La partition s'ouvre par un exposé, largement développé et dans un ordre purement classique, des principaux motifs de la pièce, et l'œuvre, par la qualité des timbres, se situe immédiatement en Espagne, non dans l'Espagne ardente de Carmen où s'agitent les figures truculentes des « Capricios » d'un Goya, mais dans la fantaisiste Andalousie d'un Lesage ou d'un Beaumarchais qu'illustreraient les grâces mourantes d'un Watteau. D'ailleurs ce n'est pas ici d'un drame, mais d'une « comédie chantée » qu'il s'agit. M. Massenet, qui ne manque jamais de préciser, dans ces sortes d'indications, le caractère qu'il a entendu donner à son œuvre, a ainsi très exactement défini celui de *Chérubin*, qui participe de l'ancien opéra comique, puisque la parole y occupe une place assez importante, et de l'œuvre lyrique sous sa forme la plus actuelle, puisque toutes les ressources de la polyphonie la plus riche y sont prodiguées sans compter.

Chérubin vient d'avoir dix-sept ans et ses gens fêtent sa sortie des pages. Son vieux précepteur, le Philosophe, veille avec une sollicitude indulgente sur ses premières incartades de jeune homme. A signaler comme particulièrement applaudis dans ce premier acte le duo, *Philosophe, dis-moi pourquoi*, et l'air *Lorsque vous n'aurez rien à faire*. Ce morceau, un madrigal dans le genre ancien, est d'une imagination naïve et savante à la fois qui ne surprend pas chez l'auteur de *Manon* : il a su trouver pourtant le moyen de s'y surpasser ; il en est ainsi d'ailleurs du premier acte presque tout entier, qui lui fait le plus grand honneur. Le finale, avec l'apparition de la première ballerine de Madrid, l'Ensoleillad, est « ensoleillé » à souhait, d'un éclat et d'une jeunesse d'inspiration incomparables.

Après un court prélude, avec les caractéristiques accompagnements espagnols obligés ici, le second acte nous conduit dans une cour de posada où, à la suite de divers incidents qui ne sont pas sans agrément au point de vue musical, le cœur de Chérubin se trouve engagé dans une triple intrigue, une comtesse, une baronne et la ballerine susdite, l'*Ensoleillad*. Avec elle il a une conversation amoureuse qui donne l'occasion d'un long duo, la page la mieux venue de la partition ; la conclusion particulièrement, dans une phrase d'une trentaine de mesures, est d'une tendresse voluptueuse sans égale ; dans les scènes de passion, aucun musicien ne surpasse le musicien éminemment passionné qu'est M. Massenet ; en se renouvelant cette fois, il a également renouvelé son triomphe.

Un entr'acte symphonique sépare les deux dernières parties de la pièce. Dans le dernier acte, deux pages ont plus spécialement retenu l'attention du public ; ce sont le duo du Philosophe et de Chérubin : *Tu verras, petit, tu verras*, et principalement l'air de Nina : *J'ai dû vous paraître un peu bête*, conçu comme tout ce joli rôle avec l'évidente préoccupation de la musique inhérente à l'époque de la pièce, sans néanmoins descendre jusqu'au pastiche trop aisé, et gardant toujours l'empreinte d'une très personnelle originalité. La pièce s'achève sans longueurs ; l'Ensoleillad sacrifie l'amour de Chérubin à l'amour plus profitable du Roi ; Nina consolera facilement le désespéré. La pièce, en tant que livret, ne vaut ni plus ni moins que beaucoup d'autres ; elle est seulement écrite avec trop de négligence pour être qualifiée de poème ; d'ailleurs la musique

de M. Massenet sait se passer de littérature. L'interprétation, en revanche, est supérieure, comme il est de tradition sur la scène du théâtre de Monte-Carlo. M Renaud dans le rôle du Philosophe a montré une science de composition dramatique égale à son merveilleux talent d'artiste lyrique. Mlle Garden a été tout le charme et tout l'esprit dans le rôle de Chérubin comme Mlle Lina Cavalieri toute la beauté dans celui de l'Ensoleillad ; mais le grand succès de la soirée s'est porté sur Mme Marguerite Carré, de l'Opéra-Comique, qui jouait le personnage de Nina ; il est impossible de mettre plus de grâce souriante et attendrie au service d'un rôle, en même temps que de plus exquises qualités vocales ; Mme Carré a rencontré là un des plus beaux triomphes de sa carrière. L'orchestre est impeccable sous la conduite de M. Léon Jehin, et la mise en scène somptueuse sous la direction du sympathique directeur M. Gunsbourg. L'œuvre nouvelle de M. Massenet a devant elle de longues et glorieuses destinées.

EUGÈNE MORAND.

REIMS. — 21 *février*. — Ce concert de charité a dû enrichir l'œuvre de l'Enseignement ménager, car l'assemblée était fort nombreuse, attirée par un programme varié et composé avec goût. L'orchestre, vigoureusement et hardiment conduit par M. de Vallombrosa, un tout jeune chef, exécute l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, le Rigaudon de *Dardanus*, une *Contemplation* de Dallier (violon solo : M. Vaysmann). Le *Concerto* de Mendelssohn en *sol* mineur est joué par M. Libert avec une aisance souveraine et une sûreté de style qui enthousiasme la salle. Mlle Lydia Eustis, artiste admirable et trop rarement entendue, chante quatre mélodies de Fauré, la *Marguerite* de Schubert, la ballade de *Preciosa* de Weber et un air du *Messie* de Haendel (*Il garde ses ouailles*) : c'est presque un miracle qu'une voix de contralto si pure, d'un timbre si égal et si nourri jusque dans l extrême douceur ; et le style est d'une véritable musicienne. La *Danse persane*, d'A. de Polignac, était la plus jeune de toutes les œuvres exécutées à ce concert. la plus charmante aussi et la plus étrangement poétique : une mélodie où la volupté s'exalte en tendresse, tournoie langoureusement sur les pulsations lentes d un rythme étouffé ; les hautbois plaintifs répondent aux violons caressants, la sonorité s'élargit, puis se creuse et finit en un murmure grave et profond ; et cette musique si prenante reste cependant d'une pureté de lignes et d'une noblesse qui est, encore et toujours, chasteté. Cette page exquise, que l'auteur avait bien voulu conduire en personne, a été pour tous une révélation et comme un rêve trop court. — L. L.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. — 21 *février*. — Enfin Ferrucio Busoni vint, et nous joua, après deux chorals de Bach que j'aime mieux pour orgue, six *Études* de Liszt d'après Paganini, où se révéla, par la simplicité du style, l'extrême perfection de son mécanisme ; puis des *Variations* de Liszt sur un thème de Bach, et enfin une *Ballade*, un *Nocturne* et la *Sonate* en *si* bémol mineur de Chopin, qui furent admirables d'émotion, de souplesse et de grandeur. M. Messchaert, qui chante les *Amours du Poète*, a reçu en partage la souplesse aussi, le sentiment le plus raffiné des nuances, et une voix pure et savante. Le succès a été très grand pour l'un et pour l'autre. — L. L.

SALLE PLEYEL. — 11 *février*. — Mlle Marie-Olénine d'Alheim a l'heureuse inspiration de nous faire connaître quelques-unes de ces chansons populaires

russes, si graves et si belles, dont nous donnons, dans ce numéro même, des exemples. Elle les chante avec un art exquis et une émotion profonde, ainsi que huit mélodies de Moussorgski, également dans le style populaire. Mlle Olénine est une grande artiste. — L. L.

Schola Cantorum. — *19 février.* — Les amis de la Schola se sont offert, dans l'intimité, un petit concert d'élèves : le premier mouvement du *Quatuor* en *la* de Mozart (Mlles Penel, Weber, Mme de Chabannes, Mlle Crocius) et l'andante du *Trio* en *ré* mineur de Schumann font le plus grand honneur au cours de M. de Serres. Mlle Penel joue avec beaucoup de sûreté et de vigueur la fugue en *sol* mineur de J.-S. Bach, pour violon seul.— L. L.

24 février. — Le *Couronnement de Poppée*, de Monteverdi, est une œuvre beaucoup plus variée et vivante que l'*Orfeo*, dont la noblesse ne va pas sans quelque monotonie. Ici l'on touche par endroits à l'opéra comique de Pergolèse, et ailleurs, quand l'orchestre peint, en quelques notes, le lever du soleil ou l'approche de Néron, aux œuvres modernes les plus raffinées, telles que le *Convive de pierre* de Dargomyjsky, ou même *Pelléas*. Le rôle de Poppée, d'une grâce caressante et perfide, est fort bien tracé. Néron semble plus faible, et d'une galanterie un peu banale, qui fait déjà prévoir les proches fadaises du style italien. Mlle M. Legrand (Poppée) et M. Gébelin (Sénèque) sont excellents; le reste de l'interprétation est satisfaisant, et l'orchestre, dirigé par M. V. d'Indy, est intelligent et précis. — L. L.

Ecole des Hautes Etudes sociales. — *16 février.* — Dans cette salle des conférences de l'Ecole des Hautes Etudes sociales, où les plus autorisés de nos maîtres et de nos critiques nous ont habitués à entendre de savantes causeries sur la musique, nous avons assisté, le 16 février, à une conférence remarquable faite par M. F. de Lacerda sur *les Symphonies de Haydn*. Par son exposition vigoureuse et nette d'idées aussi claires que neuves, par la profondeur de son analyse musicale, M. de Lacerda, dans une langue qui n'est pas la sienne, a su captiver pendant près de deux heures l'attention recueillie d'un auditoire d'élite. C'est un trop court résumé de cette conférence (1) que nous voulons donner aux lecteurs de la *Revue musicale*.

En premier lieu, M. de Lacerda explique qu'il aurait voulu étudier les caractéristiques respectives de l'art symphonique et de l'art dramatique en ramenant ces deux arts à un seul et même principe, contrairement à l'opinion généralement répandue de leur diversité Mais le temps et l'occasion lui faisant défaut, et « une étude aussi étendue ne devant point être abordée du moment où elle ne peut se faire avec suite et méthode », il se borne à analyser une seule symphonie de Haydn, l'une des plus belles et des plus fortement empreintes de son génie. C'est à regret que nous nous voyons obligé de faire un résumé plutôt que des citations complètes des paroles de l'érudit conférencier : « Cette œuvre, qui porte le numéro 19 dans la collection manuscrite du Conservatoire, qui a été éditée par Boke et Bock sous le n° 1, par Sieber sous le n° 51, par Breitkopf et par Peters sous le n° 2, doit être, selon Deldevez, le n° 7 des 18 symphonies composées pour les concerts de Salomon, à Londres. Ces numéros étant contradictoires et par conséquent arbitraires, il devient impossible de fixer aujourd'hui l'ordre chronologique des *118* ou *125* symphonies de Haydn. D'autre part la forme, le style et l'orchestration ne suffisent pas à nous guider.

« 1° La *forme* est à peu près constante, et si l'on peut dire des premières

(1) Elle devait, à l'origine, faire partie d'une série d'études sur l'*Art symphonique* et l'*Art dramatique*.

symphonies que le premier thème, transposé, occupe — à défaut d'une idée nouvelle — la place du second, cela est également vrai pour quelques-unes des symphonies postérieures. N'oublions pas que Haydn a écrit ses *Sonates d'orchestre* à une époque de transformation, de transition, de recherche, et qu'il faut par conséquent lui reconnaître un droit d'hésitation.

« 2° Le *style* a été assez tôt acquis et fixé par le Maître ; — je ne crois pas que l'on puisse découvrir trois manières dans son œuvre immense.

« 3° L'*instrumentation* et l'*orchestration*, en pleine évolution, ont obéi évidemment à des besoins d'exécution et ont dû subir des modifications et des retouches fréquentes, selon la coutume du temps. La première symphonie de Haydn date probablement de 1759. Celle que nous allons analyser (l'une des symphonies de Londres) doit être de 1791 ou 1792. Trente-trois ans la séparent de la première, et cependant nous voyons que Haydn y emploie encore comme second thème une transposition, légèrement modifiée, du premier ».

Ici, M. de Lacerda, toujours secondé par son excellent petit orchestre — qui lui fournit l'exemple prompt et vivant de ce qu'il veut démontrer — nous trace, au tableau, le plan classique de la *sonate d'orchestre* (celui que Haydn a suivi presque toujours et que Beethoven a conservé, tout en l'agrandissant considérablement), ainsi que le schéma d'une *forme sonate*, avec ses thèmes et conduits, ses développements, codas, etc.

« Haydn ne fut pas l'*inventeur* de la symphonie, mais il l'affranchit considérablement et de la *forme Suite*, et de la lourdeur de la *basse continue* et de l'*imitation*, nécessairement bornée, de la polyphonie vocale ; il l'a parée, enrichie de formes mélodiques *instrumentales* plus libres, plus élégantes ; et il a employé les tonalités avec un sentiment juste de la couleur. Il a rompu, en définitive, avec les simples *transcriptions instrumentales* de la sonate, en combinant les timbres, en profitant de la *tendance expressive*, de l'*apport sonore* et de l'*aptitude technique* de chaque instrument. Haydn *conduit directement à Beethoven*. »

M. de Lacerda démontre comment, au point de vue orchestral, les symphonies de Haydn peuvent se diviser en cinq groupes, selon le nombre des parties instrumentales qui varie de 8 à 17. L'espace nous manque pour transcrire ces considérations intéressantes. Il s'élève ensuite contre l'opinion trop répandue, que Haydn employait timidement ses forces orchestrales. « L'on pourrait citer des centaines d exemples de sa hardiesse. Il demande à ses instruments presque le maximum de leur étendue, les redouble, les divise sans crainte et leur confie à tous, et particulièrement au quatuor, des dessins chargés, d'exécution difficile et même périlleuse. La symphonie en question comporte 17 parties d'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales et le quatuor (où les basses se trouvent, parfois, divisées). C'est l'orchestre ordinaire de Beethoven. Elle se divise en quatre mouvements précédés d'un court « adagio », vestige de la *Suite*, que Beethoven lui-même a employé dans plusieurs de ses sonates et symphonies Ses *assises tonales* obéissent à la règle générale, c'est-à-dire que ses quatre mouvements sont construits sur des tons très voisins, ayant entre eux, parfois, les rapports d'une cadence harmonique. »

Arrivé à ce point de sa conférence, M. de Lacerda s'est mis à l'illustrer en faisant exécuter le 1er mouvement par son orchestre d'amateurs qu'il dirige avec la sûreté qu'on lui connaît. Traitant ensuite du développement (illustré également par l'orchestre), il nous fait voir que « Haydn *fragmente* un thème avec la plus adroite justesse, *module* avec une grande aisance, sait fixer ses courts repos sur les tonalités les plus sympathiques. Il fait souvent éclore une phrase nouvelle (quelquefois la plus belle de toutes !) au milieu même du développement, et cependant, ni la ligne générale ni l'harmonie de construction n'é-

tant détruites, on en garde l'impression d'un excès de richesse mélodique. L'œuvre de Haydn est presque généralement considérée comme portant le cachet d une « *pure idéalité enfantine* ». Mais quoiqu'il s attarde souvent à des épisodes extrêmement innocents, il révèle fréquemment une profondeur d'émotion et une puissance que nous ne retrouvons que chez Beethoven. A la beauté géométrique et architecturale que voient seule chez Haydn les partisans de la *musique pure*, s'allient selon moi, dit M. de Lacerda, la puissance dramatique et la passion. M. de Lacerda voit dans le besoin qu'avait Haydn d'exciter ses facultés créatrices par « un petit roman, une aventure, une histoire d amour », l'une des preuves de la connexité des genres symphonique et dramatique. Il espère (et nous aussi) que l'étude de cette connexité se poursuivra l'hiver prochain. Il a foi dans ce genre de travail et conserve le ferme espoir que, lorsque l'amateur se décidera à faire pour l'orchestre ce qu'il fait déjà pour le quatuor, en suivant une méthode simple, sincère et sérieuse, alors la colossale œuvre symphonique de Haydn commencera, enfin, à être connue.

Pour clore cette intéressante séance, M. de Lacerda a conduit la symphonie analysée, intégralement, et ce faisant il a montré sur quelle base solide de savoir technique et de vérité artistique se fondent ses appréciations. Ceux-là seuls qui sont en passe de devenir des maîtres peuvent donner de telles preuves de maîtrise. I. C.

Société Nationale. — *18 février.* — M. R. Vinès donne l'interprétation la plus nerveuse et la plus souplement énergique aux deux nouvelles pièces de piano de Debussy, *Masques* et l'*Ile joyeuse.*

— A signaler parmi les concerts les plus intéressants de la dernière quinzaine : ceux de M. Jules Marneff, l'excellent violoncelliste des Concerts Chevillard (*Trios* de Beethoven, *Concerto* de Lalo), de Mme Wanda Landowska (*Voltes et Valses*), de Mlle Bl. Selva (Bach, Rameau, Scarlatti), et le concert d'inauguration donné le 25 février à la galerie Serrurier, où l'on exécuta le *Prélude et fugue* d'A. Groz et le *Trio* d'A. Roussel (Mlle M. Dron, MM. Parent et Fournier).

— Le samedi 11 mars, à 9 heures, aura lieu, 14, rue de Trévise, le concert d'inauguration de la Société J.-S. Bach, dont le directeur-fondateur est M. Gustave Bret, l'organiste de grand talent dont les concerts, consacrés à l'œuvre de Franck, ont tant de succès en ce moment même à la *Schola*. Au programme la cantate *Die Elenden sollen essen*.

Informations.

Lille. — Par arrêté du 7 février 1905 du préfet de Lille, M. Ott Edouard est nommé professeur de solfège (classe spéciale des chanteurs et des instrumentistes à vent) à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, de cette ville.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral du 15 février, M. Bresson Louis, premier basson au Grand-Théâtre municipal, est nommé chargé du cours de hautbois et de basson à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Trois Chansons Espagnoles

Harmonisées par F. PEDRELL.

A — CANTIGA LXI d'ALPHONSE X

RÉFRAIN.

mf

Fol é o que cuy-da que non po de - ri - - a fa-

mf

mf

sfz e rall. STROPHES.

zel o que qui - ses - se sancta Ma - ri - - a FIN. D'est un mi-ra-

p *p*

-gre vos di - rei que a - vé - - - o en Soixons, on - d'un liûro a

poco rit.

to - do ché - - - o de mi - rar gres bend' i ca d'allar non

p *sfz e rall.*

ve - - o que a ma - dre Deus nos tra noit'è - di - a

D.C.

B_CHANSON DES TONDEURS

Très modéré.

Te - ne dôs to_neu ran, ran Y qu'es pe_lay_

_re no se queix: Y per_que sa qu'es ti_ma

rit molto.

més Es - sa més ran de sa carn

allarg. *rall molto.*

C_VOU-VERI-VOU

(BERCEUSE)

Lent.

Noni _no li din sa ma_re. No_ni no à n'esseu fiyo, no_ni _

p

_no Quant lo bol_ca_va. No - no à n'es pe_ti - tó.

rall.

//_Chanson Italienne

Quatre Versions de **L'OISEAU DANS LA FORÊT** Plus deux Variantes de l'intonation.

1 VERSION DE S. FLORIAN (*VANETO*) (*PRÉALPES*)

a SOLO. b

Quell u _ ze _ lin del bosc Quell u_ze_lin del bosc

c CHŒUR. d e mesures finales.

Per la cam_pag_na vo_la Quell u _ ze_lin del bosc per la campag_na vo _ la

2 VERSION DE SERRAVALLE (*PRÉALPES*)

a SOLO. b

E l'u _ zel _ lin dol bosc E l'u _ zel _ lin del bosc

c d e mes: finales.

Per la cam_pag_na vo_la, E l'u_zel_lin del bosc per la campag_na vo _ la

3 VERSION DE ERDT (*MONTAGNES*) (*HAUTE PLAINE*)

a SOLO. Suivez a Tempo. b

L'u_ze_lin del bosc L'u _ ze _ lin dal bosc a le ri le ra

CHŒUR. a Tempo. d mes: fin

Per la campag _ na a a vo _ _ _ la per la campag _ na vo _ _ la.

4 VERSION DE LA LOMBARDIE (*PLAINE*)

a b

L'e lu _ se _ lin del bosc L'è lu _ se _ lin del

c d

bosc per la campag_na vo _ _ la L'è l'u _ se_lin del

mes: finale.

bosc per la cam_pag _ na vo _ _ la

5 *a* Solo. *b*

Quell o - zel lin del bosc Quell o - zel lin del bosc.

6 *a* Solo. *b*

La vo - rer la pur ben la vo - rer la pur ben....

III Deux chansons arméniennes

HYMNE A CHAVARCHAN

Transcrit et Traduit par
K. PROFF—KALFAÏAN.

Lentement.

1er COUPLET.

Si les - ly - res du vieux Koh - ten

Sont cas - sées et se sont tues,

se sont tues, Qu'ils viennent à nous du

ciel les an - - - - - ges

Pour nous don - ner des hé - ros! Qu'ils viennent à

nous du ciel les an - - -

- ges Pour nous don - ner des hé - ros!

2e COUPLET.

Al - lez, ô nua-ges, de Cha - - var - chan!

Ne ver - sez plus vos ro - sé - - es,

vos ro - - sées! Car, Cha - var - - chan est

ar - - - ro - - sé

Du sang de ses braves en - fants.

Car, Cha - var - - chan est ar - - - ro - -

- sé

Du sang de ses braves en - fants.

*B*_ CHANT D'AMOUR

Traduit par A. TCHOBANIAN

Recueilli par G. BOYADJIAN.

Allegretto.

J'er - re tout seul par les champs Les yeux pleins

de pleurs.. Ma belle est loin, loin de moi,

Mon âme est en deuil. Ma belle est loin,

loin de moi, Mon âme est en deuil

IV Cinq Chansons russes

*A*_CHANSON DE DOBRYNIA

Andantino.

Tchto ne bié. la _ ia be _ rio _ za K zem lié

klo _ nit _ sa; Ni chol _ ko _ va _

_ïa tra. va pri _ klo _ nia _ et _ sa.

*B*_ AU BORD DU LAC

Andante.

Nad o _ ze _ rom ver _ ba, nad o _ ze _ rom ver _ ba.

*C*_ CHANSON A DANSER

Allegretto.

Iel _ nik moï iel _ nik, tchas _ tyi moï be _ rioz nik

lou _ chen ki lou _ li, tchas _ tyi moï be _ rior nik

*D*_ CHANT DE NOCES

Larghetto.

Nié by _ lo vié _ _ trou, nié by _ lo vié

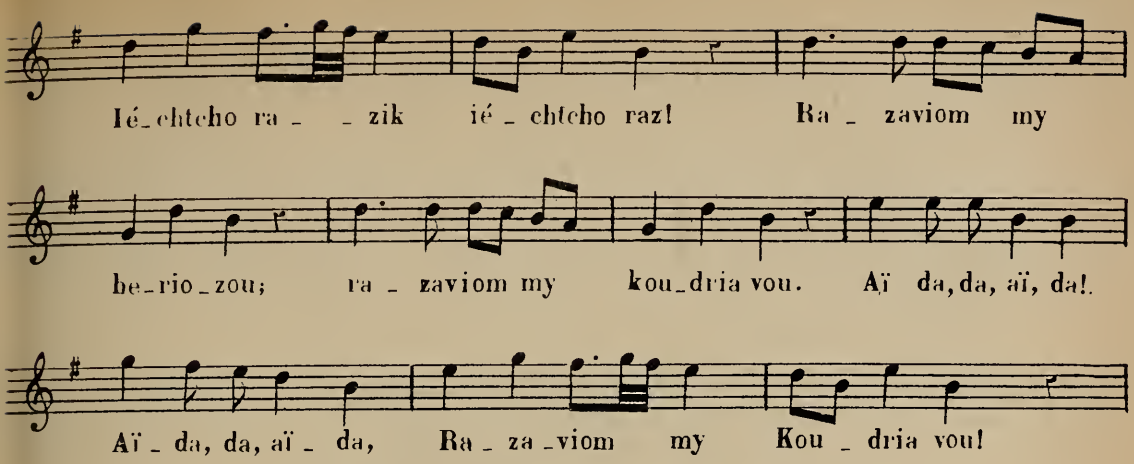
trou, vdroug na _ via _ _ nou _ _ lo, vdroug na _ via _ _ nou _ lo.

*E*_ CHANT DE HALEURS

Maestoso.

Eï oukh niem èï oukh niem! Iéchtcho ra zik,

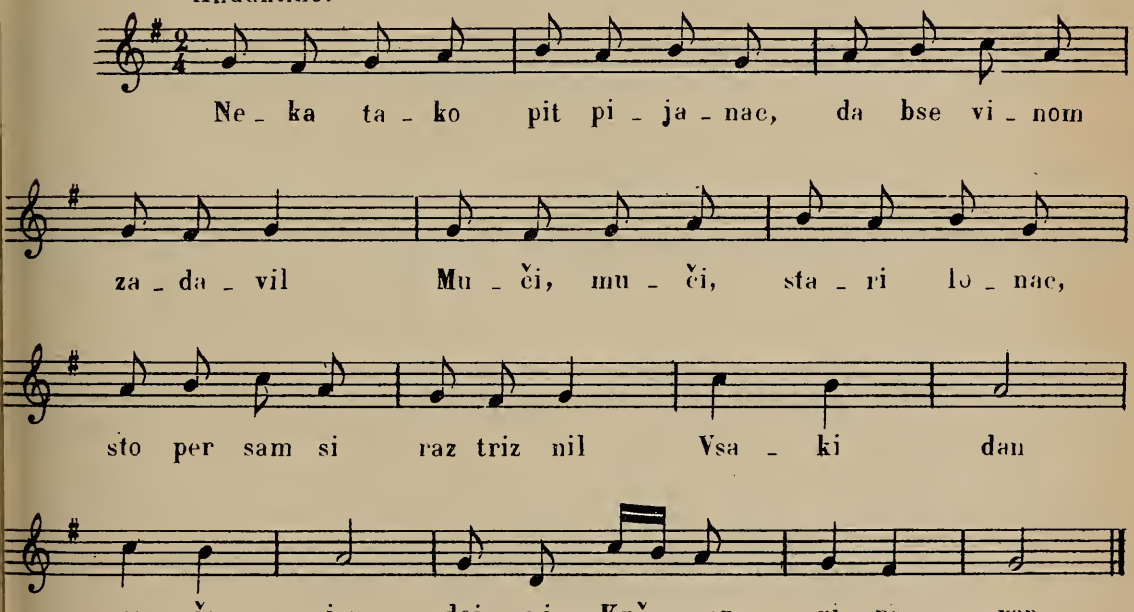
ié chtcho raz! Ei oukh niem, eï oukh niem!



*V*_ Trois Chansons Slovènes

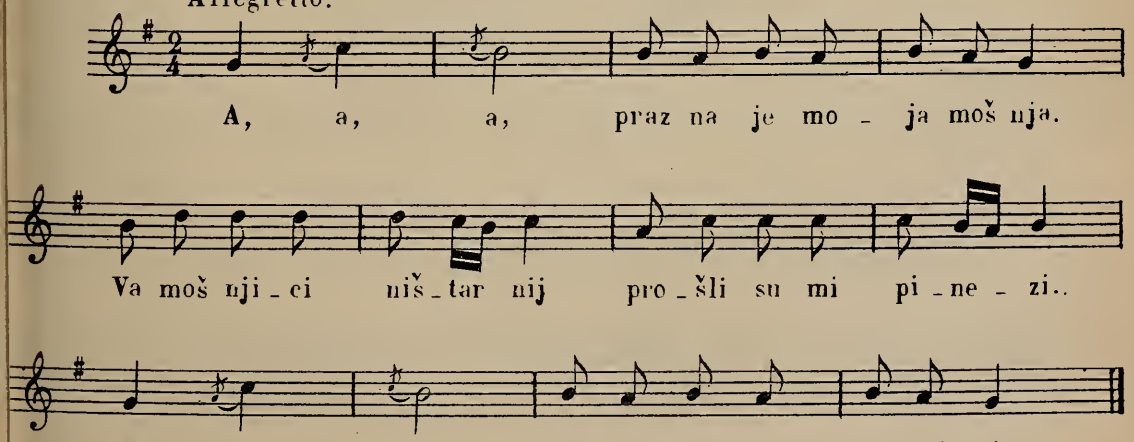
A _ DE L'IVROGUE

Andantino.



B _ LE VAGABOND

Allegretto.



C_ COMPLAINTE

Largo assai.

Me - ne gla - - va bo - - - li za

mo - - jo le - po li - - ce vvó - zo so me

dja - - li, ni - gdar znje vün pe - la - li

VI Chanson Hongroise

Andantino.

Nézz ro_zsám a sze - mem - be; mit ol - va sol

be - lö - le? Ugy - e hogy_ant mond_ja Ugy - e hogy_ant mond_ja

Te vagy - a ga - lam - bom rag - yo - go esil - la - gom.

VII Deux Chansons de Peuples Sauvages

A_ CHANT DE RAMEURS (Indiens de l'Amérique du Nord)

Andante.

Ah yah, ah yah, ah ya, ya ya Ah ya,

ya ya! Ah ya, ya ya! Ya ya, ya ya, ya ya!

B_ CHANT DE PECHEURS (Nouvelles- Galles du Sud)

Adagio.

Paris, Imp. A. Chaimbaud et

LA

REVUE MUSICALE

N° 6 (cinquième année) 15 Mars 1905.

CHERUBINI
(1760-1842)

Directeur du Conservatoire de 1821 à 1842.

UNE LETTRE DE CHERUBINI.

La collection d'autographes du Musée Dobrée à Nantes contient un important autographe de Cherubini. C'est une lettre que le musicien adressa à Mélesville (1), un des deux auteurs du livret d'*Ali-Baba*, trois ans avant la représentation de cet ouvrage à l Opéra ; elle est datée de Paris, 13 juillet 1830, comprend 2 pages 1/2 in-4°, et porte le n° 200 du catalogue provisoire de la collection Dobrée ; nous la transcrivons ci-après :

Paris, ce 13 juillet 1830.

Monsieur,

Une foule d'occupations occasionnées par la cérémonie de Notre-Dame, qui a eu lieu dimanche (2), *ainsi que les services particuliers à la Chapelle du Roi m'ont empêché de répondre plus tôt à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser le 8 du courant. Veuillez excuser ce retard qui* (sic) *n'a pas dépendu de moi d'abréger ; après ce préambule j'entre en matière.*

Vous connaissez, Monsieur, toutes les raisons que je vous ai exposées il y (sic) *déjà quelque tems, qui ont motivé la suspension apportée à la composition entière de la musique d'*Ali-Baba ; *il est donc inutile de vous les rappeler ici ; permettez-moi cependant d'ajouter à cela que dans le mauvais état où était le théâtre de l'Opéra-Comique depuis plus d'un an, relativement à l'administration, aux acteurs, aux chœurs et à l'orchestre, et surtout à l'égard de celui où cet établissement se trouve en ce moment, il est heureux qu'*Ali-Baba *n'ait pas encore été donné, car dans le cas contraire, combien cet ouvrage aurait-il été déjà massacré et enfin pendu au croc par la circonstance actuelle. Ainsi un succès en espérance me semble préférable à celui qu'on aurait obtenu par le passé qui, vraisemblablement, serait usé, sinon oublié maintenant. Mais pour fonder quelque espérance pour l'avenir, il faut indispensablement, le mérite de l'ouvrage à part, être sûr des élémens qui en constitueront l'exécution dans tous ses rapports, afin d'obtenir un résultat tel qu'on le désire. Pour atteindre ce but ni de votre volonté ni de la mienne, et dans l'hypothèse que l'Opéra-Comique rouvre au mois d'octobre, ce que je doute* (sic), *qui peut assurer qu'à cette époque on aura de bons acteurs, si l'on ne s'arrange pas avec même le petit nombre des meilleurs d'à présent, parmi lesquels je n'en sais aucun qui soit capable de remplir le* Rôle *d'Ali-Baba. Prenons bien garde à ce que nous risquerions par trop de précipitation. Pour vous, Monsieur, et pour Monsieur Scribe qui avez du talent, qui êtes jeunes et habitués aux succès, si vous éprouvez par hazard quelque échec, celui-ci est immédiatement réparé ; mais quant à moi qui suis vieux, ma position est bien*

(1) Mélesville est le pseudonyme de Duveyrier (Anne-Honoré-Joseph), fécond auteur dramatique qui, soit seul, soit en collaboration avec Scribe, Boirie, Merle, Roger de Beauvoir, Charles Duveyrier son frère, Paul Vermont, Carmouche et Bayard, a donné plus de 300 pièces. Signalons parmi ses livrets, outre *Ali-Baba*, *Zampa* (1831) et le *Chalet* (1834).

(2) Il s'agit ici du *Te Deum* chanté à l'occasion de la prise d'Alger. Il eut lieu le dimanche 11 juillet 1830 à Notre-Dame, en présence du roi, de la cour et des hauts dignitaires de l'Etat.

différente de la vôtre. Si Ali-Baba *ne réussissait pas, soit par ma faute ou par celle de la faiblesse des acteurs, des choristes et de l'orchestre, quel serait après cela mon recours, puisque cet opéra sera le dernier ouvrage dramatique que je composerai, et que si j'en donne d'autres, ce ne seront que de mes anciens opéras que je remettrai au théâtre, si l'occasion s'en présente.*

*D'après tout ce que j'ai eu l'avantage de vous exposer, je vous prierai, soit en quelque sorte dans votre intérêt, mais surtout dans celui qui se rapporte à ma position, de vouloir bien ne me presser d'achever la musique d'*Ali-Baba, *que lorsque nous serons assurés des moyens d'exécution que le théâtre de l'Opéra-Comique possèdera à l'époque où les affaires désastreuses dans lesquelles il se trouve actuellement seront définitivement et complètement arrangées.*

*Mais si toutefois vous croyez ne pouvoir temporiser davantage, en raison de la crainte que vous m'avez manifestée que d'autres auteurs pourraient s'emparer du sujet d'*Ali-Baba, *je ne puis que vous dire, quoique avec le plus sincère et vif regret, que dans ce cas vous, Monsieur, d'accord avec M. Scribe le jugeant nécessaire à votre tranquillité, vous serez les maîtres de me retirer votre ouvrage pour le confier à quelque jeune compositeur expéditif, qui n'aurait les mêmes sujets de crainte que moi, ni la même responsabilité pour sa réputation que j'en ai pour la mienne. Je profite aussi de cette circonstance pour vous prier à mon tour de présenter mes hommages respectueux à Madame Mélesville, et mille complimens à celle-ci ainsi qu'à vous de la part de Mme Cherubini. Les dernières lettres de Mlle Rosellini nous indiquaient qu'elle se portait aussi bien que possible, vu son état.*

Agréez, Monsieur, je vous prie, la nouvelle assurance de ma considération distinguée, et de tous les sentimens que vous savez si bien inspirer.

Votre très humble et très obéissant serviteur.

L. Cherubini.

La suscription porte :

Monsieur,

Monsieur Mélesville, chez M. Scribe
à Montalais près et par Meudon
près Paris.

La lettre qui précède laisse percer les craintes qu'éprouvait Cherubini à la pensée qu'*Ali-Baba* pût être représenté à l'Opéra-Comique, dont la situation n'était alors rien moins que favorable. Depuis le 20 avril 1829, cet établissement avait quitté la rue Feydeau, dont la salle menaçait ruine, pour s'installer au théâtre Ventadour, installation qui mécontenta tout le monde et qui inaugura la période vraiment désastreuse à laquelle Cherubini fait allusion. Au moment où il écrivait la lettre ci-dessus, le directeur Ducis venait de résigner ses fonctions (15 juin 1830), et la révolution de Juillet, toute proche, allait provoquer la fermeture du théâtre. En vain Singier, Lubbert et Laurent essayèrent-ils de remettre l'entreprise à flot ; la salle Ventadour devait être fatale à l'Opéra-Comique (1).

(1) Voir le livre de MM. Soubies et Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique* (1892-1893) — première partie. — Ce fut, cependant, à cette époque que l'Opéra-Comique enregistra deux grands succès, *Fra Diavolo* (1830) et *Zampa* (1831).

Ali-Baba ou les Quarante Voleurs, opéra en 4 actes et prologue, fut représenté à l'Opéra le 22 juillet 1833. Les interprètes étaient : Nourrit (Nadir), Dabadie (Ourskan), Levasseur (Ali-Baba), Prévost (Aboul-Assan), F. Prévôt (Phaor), Massol (Calaf), Dérivis (Thamar), Mme Damoreau (Délie), Mlle C. Falcon (Morgiane).

La presse montra quelque sévérité à l'égard du livret, et Jules Janin plaisanta agréablement sur « l'épicier Ali-Baba » (1). Il convient cependant de reconnaître que Mélesville et Scribe écrivirent *Ali-Baba* afin de fournir à Cherubini l'occasion de faire resservir, dans des conditions de sujet analogues, des morceaux qu'il avait composés près de quarante ans auparavant pour une mauvaise pièce orientale gardée en portefeuille et intitulée *Koukourgi* (2). Le musicien ne conserva, du reste, que quelques fragments de son ancien ouvrage, et *Ali-Baba* fut construit, en majeure partie, avec des matériaux neufs. On en goûta fort l'Ouverture, la mélancolique Romance chantée par Nourrit dans le Prologue, le Quatuor bouffe du Ier acte, le Duo de Nourrit et de Levasseur au IIIe, ainsi que le célèbre « Trio des Dormeurs » (3). Ce fut la dernière œuvre lyrique de Cherubini.

L. DE LA LAURENCIE.

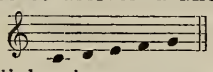
(1) *Les Débats*, 24 juillet 1833.
(2) *Revue musicale* du 27 juillet 1833, n° 26, p. 203.
(3) Ibid. Voir aussi Denne-Baron, *Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art* Paris, 1862, pp. 46, 47.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

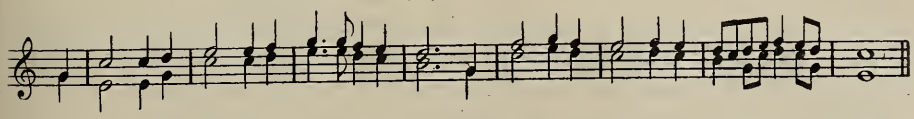
LA PENSÉE MUSICALE

V. — L'organisation des images (*suite*).

Cours du lundi. — Résumé.

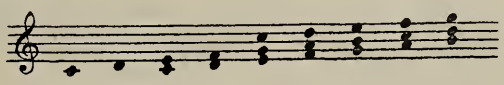
En étudiant la genèse formelle de la musique, nous n'avons parlé jusqu'ici que de la manière dont on peut traiter un motif dans *une* partie ; mais la composition musicale est l'art des expressions simultanées et non pas seulement successives. Elle n'a certainement pas eu ce caractère dès l'origine. On peut dire cependant que, le jour où on s'est aperçu que deux, trois et quatre voix pouvaient chanter en même temps, sans dire la même mélodie (ou la même partie de mélodie), et s'accorder néanmoins pour produire un effet harmonieux, ce jour-là le pas décisif a été fait. (De même pour le drame antique, quand le dialogue a été créé.) Voyons donc comment on a pu passer de l'unité à la pluralité des éléments employés et arriver à une véritable *construction*. Notre point de départ est toujours :  .

Le moyen le plus simple est de donner d'abord un accompagnement au thème choisi. Pour la détermination exacte de cette basse, intervient aujourd'hui la théorie de la consonance et de la dissonance. Nous l'exposerons plus tard ; nous essayons ici de nous replacer dans l'état d'esprit de ceux qui, par tâtonnements et par étapes, sont arrivés à constituer les formes de la composition ; et nous indiquons comment, suivant les sollicitations de leur curiosité ou les progrès de leur expérience, ils ont fait de fécondes découvertes. D'ailleurs, point n'est besoin d'une doctrine pour accompagner convenablement un air simple. D'instinct, le chanteur populaire comprend qu'il faut donner comme basse à une note mélodique une note tirée de l'accord parfait dont cette note mélodique fait partie. Il trouvera quelque chose comme ceci :



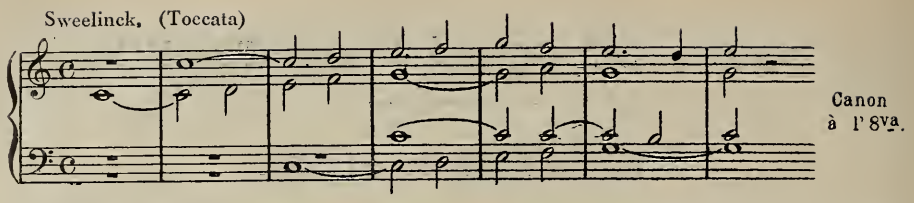
S'il s'agit d'une composition instrumentale, et non vocale, l'accompagnement pourra être diversifié indéfiniment, comme la mélodie elle-même (v. les 62 Variations de Hændel, chacone en sol ♮ majeur, dont nous avons déjà parlé, ou celles de Beethoven sur le motif de valse donné par Diabelli).

2° Une analyse un peu attentive montre que notre thème peut *se servir à lui-même d'accompagnement :*



Tel, encore, ce début d'une pièce de Sweelinck (commencement du XVIIe siècle) que je me borne à transposer de *sol* en *ut* :

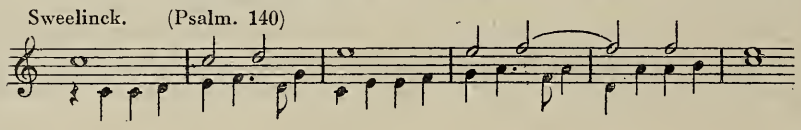
Sweelinck. (Toccata)



Imaginez une personne cheminant près d'une eau très transparente et toujours suivie de sa propre image qui lui servirait de compagnon de route. Il y a même ici une tentative évidente pour reproduire à la main gauche le dédoublement qui se fait à la main droite et créer ainsi un ensemble à quatre parties, symétriques deux à deux. Cette combinaison peut-elle conduire bien loin? La pratique seule en montrera les difficultés; mais une forme nouvelle est créée : celle du *canon*. (Au lieu de le réaliser à l'octave, on peut le prendre à la *tierce*, à la *douzième*, etc...) Une expérience assez longue a montré que cette forme était susceptible des plus ingénieux traitements. Nanini (pour ne pas citer d'autre exemple), un des célèbres compositeurs de l'Ecole romaine au XVIe siècle, écrivit 150 contrepoints et canons, de 2 à 11 voix, sur un chant unique, un *cantus firmus* de Festa. Il y a des canons susceptibles de plus de mille solutions.

Dans le canon, on peut donner à une quelconque des parties un mouvement plus lent ou plus rapide. Exemple, le début de cette autre pièce de Sweelinck :

Sweelinck. (Psalm. 140)

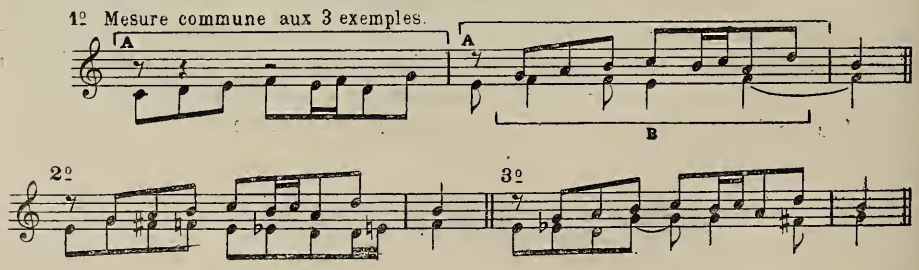


C'est le lièvre et la tortue, partis à peu près ensemble cette fois et arrivant tous deux au but, mais avec des allures différentes, ce qui permet au plus agile de revenir au point de départ, de recommencer certaines étapes, et de faire en route un peu d'école buissonnière.

3° Notre thème, tel quel ou transposé, peut s'associer à un autre motif.

1er groupe de combinaisons :

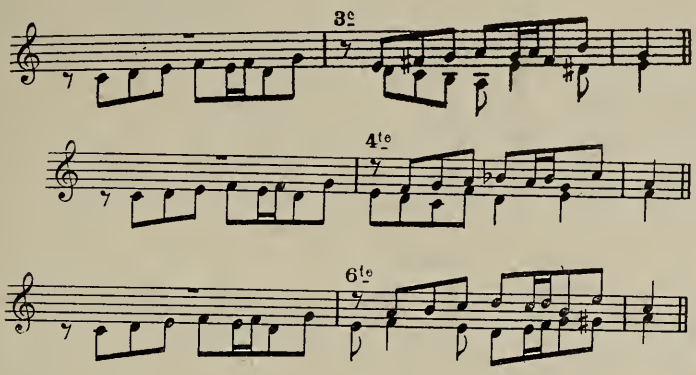
Après avoir été entendu dans la tonalité donnée, le thème (A) est transposé à la dominante, et donne ainsi lieu à la naissance d'une seconde partie (A'). Pendant que A' est entendu, A continue de parler, mais nécessairement avec des notes nouvelles constituant cet autre motif que nous appellerons B et qui est variable, comme le montrent les exemples suivants que j'emprunte à Marx :



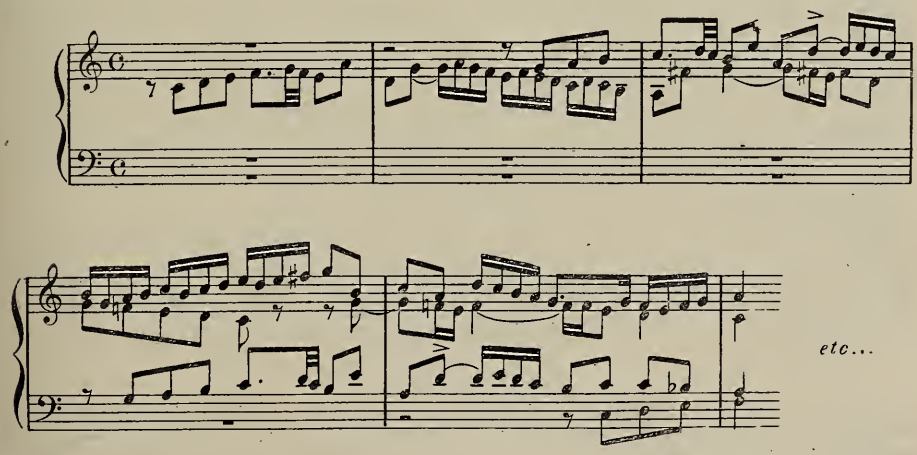
2e groupe de combinaisons :

Au lieu d'être transposé invariablement à la dominante, notre motif peut être

transposé à la sous-dominante (fa ♮), à la sus-dominante (la ♮), ou à la tierce ; ce qui, chaque fois, amène un changement du nouveau motif (B) et produit une conclusion tonale différente :



Si, d'après le principe suivi par Sweelinck dans la *Toccata* citée plus haut, nous recommençons deux fois une opération de ce genre dans un quatuor vocal, d'abord avec le soprano et l'alto (voix des femmes), ensuite avec le ténor et la basse (voix des hommes) ; si, en second lieu, nous transportons le résultat obtenu sur les claviers de l'orgue ou du piano, nous aurons un ensemble qui n'est autre qu'une exposition de fugue, avec son thème *conducteur* (A), sa *réponse* (A'), son *contre-sujet* (B). Le dernier terme où nous conduit l'analyse et le traitement de notre thème, c'est donc l'admirable pièce que J.-S. Bach a placée en tête de son *Clavecin bien tempéré* :



II

Les analyses que nous venons de faire marquent les principales « époques » de la musique, et, pour les points essentiels, en résument l'histoire. Nous pouvons, en effet, reprendre toutes ces observations dans le même ordre, et les appuyer, non plus sur des exemples mélodiques, mais sur des dates.

Les premiers documents que nous possédons nous font connaître d'abord une

musique purement monodique, absolument étrangère aux superpositions de thèmes et aux « constructions ». C'est une période qu'il n'est guère possible d'enfermer dans des dates précises, mais qui s'étend jusqu'au XIe siècle environ; elle est dominée par le plain chant. (Dans les textes antérieurs où il est question de chant à plusieurs parties, il est impossible de dire si les écrivains entendent parler d'un art réel dont ils étaient les contemporains (1).

La seconde période s'étend du XIe siècle au milieu du XVe; elle commence avec Francon de Cologne, lequel signale déjà la *diversorum cantuum concordantia* et en donne des exemples (v. *Musica et cantus mensurabilis*, ch. II et XI), et va jusqu'à Ockeghem, le maître célèbre de la seconde École néerlandaise. C'est alors que, avec une grande inexpérience esthétique et technique, maladroitement, et suivant un goût bizarre, on cherche à « composer » et à « construire » : on pratique les règles du déchant; on s'ingénie; à un fragment d'antienne ou à un autre chant liturgique en latin, on associe des chansons telles que *Long le rieu de la fontaine*, ou bien *Dames sont en grand émoi*... On a le sentiment que la grande loi de l'art musical, c'est l'imitation, la socialisation d'une idée, mais on ne sait pas conduire une imitation au delà de quelques mesures. Les musiciens ressemblent aux architectes de la fin du XIIe et du commencement du XIIIe siècle, pour lesquels se posent de difficiles problèmes de construction et qui n'arrivent à les résoudre qu'après des échecs répétés. Pérotin, organiste de Notre-Dame au XIIe siècle, arrivait déjà, dans une composition à deux voix, à faire passer d'une partie dans une autre (et *vice versa*) un thème de 4 mesures. Après lui, on multiplie les tentatives de ce genre; si on atteint le but, c'est partiellement, et, le plus souvent, aux dépens de la correction. Le canon *Summer is icumen in* (2) (XIIIe siècle), qu'admirent encore les historiens de l'art musical, est une exception splendide. Il n'y a pas encore de canon réel, indépendant. Au XVe siècle, dans les écoles du Nord, de notables progrès sont réalisés. G. Dufay († 1432), qui appartient à la première École néerlandaise, arrive à pousser un canon jusqu'à la 9e mesure; c'est le premier des compositeurs que j'appellerai *spéculatifs*; avec conscience et réflexion, il s'applique à l'écriture canonique, et obtient des résultats qui ont rendu possible l'éclat de la seconde École néerlandaise, qu'on peut faire commencer en 1450 avec Ockeghem, élève de Dufay.

A partir de 1450, avec des praticiens tels que Ockeghem, Josquin des Prés, Larue, Brumel, Févin, etc..., nous voyons cultivé avec outrance cet art de la construction musicale systématique dont j'ai essayé de donner une idée élémentaire, et qui, après avoir été poussé très loin par les Néerlandais jusque vers 1525,

(1) Voici, au sujet de l'harmonie, quelques textes antérieurs au Xe siècle. Le premier qui, au moyen âge, ait parlé d'harmonie, est Isidore de Séville (VIIe siècle : « Harmonica (musica) est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio ». Aurélien de Réomé (IXe s.): « In harmonica (musica) quidem consideratio manet sonorum : uti scilicet graves soni acutis congruenter copulati compagem efficiant vocum. » Remi d Auxerre (id.) : « Harmonia est consonantia et coadunatio vocum. » Reginon (abbé de Prum en 892) : « Concentus est similium vocum adunata societas : succentus vero est varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo. » Enfin, l'auteur de la *Musica enchiriadis* : « Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio. »

(2) Sur cette pièce étonnante, découverte par Hawkins dans un ms. du British Museum, v. Forkel (*Geschichte der Musik*, II, p. 490, 492 et suiv., Kiesewetter (*Verdienste d. Niederl.*, *Beilagen*, p. 12), Ambros (*Gesch. d. Mus.*, II, p. 473. et III, p. 440), de Coussemaker (*L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 72), Grove (*Dictionnary of Music*, à l'article spécial *Summer is icumen in*) et la récente *Oxford's history of Music*, qui consacre à ce sujet une excellente étude.

passe ensuite en France et en Italie, pour être modéré, restreint, assagi, délivré d'un excès de pédantisme, par la série des grands maîtres du XVIe siècle dont les derniers furent Gabrieli et Palestrina.

Aujourd'hui les formes spéciales de la fugue et du canon peuvent être considérées comme abandonnées par les compositeurs, qui les regarderaient volontiers comme une entrave à leur fantaisie : mais, dans cette troisième période qui commence en 1450, à un moment où toute la musique se bornait au chant *a cappella*, où l'harmonie était très peu développée, et où l'orchestre n'existait pas on mettait tout l'intérêt de la composition dans sa structure scolastique, et on ne concevait guère une pièce sans la forme du canon, si bien qu'un historien du contrepoint (1) a pu dire que le développement de la musique ne faisait qu'un avec celui de l'imitation.

Pour résumer tout cela, je dirais volontiers, en parodiant un mot célèbre de Leibnitz : la musique sommeille dans la monodie (1re période) ; elle rêve dans les essais qui vont du XIIe siècle à 1450 ; elle se réveille et prend son essor avec les maîtres du contrepoint qui ont illustré l'Ecole néerlandaise à partir de 1450.

C'est dans l'organisation d'un *ensemble*, dans les symétries et les contrastes qu'il y dispose, dans les imitations et les oppositions, l'enchaînement des parties, les coupes du développement, le *ponere totum*, en un mot, que consiste l'art du musicien. On écoute une symphonie (je prends ce mot dans son sens le plus large) comme on lit un livre : depuis la première mesure jusqu'à la dernière, il y a un intérêt qui tient l'esprit en éveil ; intérêt qui peut faiblir ou croître à certains moments, mais dont on saisit les causes immédiates et qu'on rattache à des données précises. Il y a cependant cette différence, qu'un livre peut avoir une très haute valeur, sans être systématiquement construit ; une histoire, par exemple (et surtout une histoire objectivement conçue), si elle s'étend à une période assez grande de la civilisation, peut se borner à indiquer des *successions* de faits ; il semble même que la matière de ses récits lui impose une certaine incohérence. Il y a des mémoires, des livres de « Maximes », des romans, dont les parties ne sont pas liées et coordonnées d'après un plan rigoureux, et qui peuvent être des chefs-d'œuvre. En musique, rien de semblable. Si une symphonie n'est pas *construite*, elle n'existe pas. C'est pour cela qu'on a comparé la musique à l'architecture. Dans aucune école musicale, et dans aucun genre (si on excepte la rapsodie, qui est une juxtaposition de motifs non développés) il n'y a d œuvre un peu sérieuse qui ne soit soumise à cette loi, pas plus qu'il n'y a d'édifice qui ne soit autre chose qu'une superposition de pierres. L'œuvre musicale est, par essence, une « composition ». Le plan a une telle importance, que l'établir, c'est presque faire une bonne partie de l'œuvre elle-même.

III

Dirons-nous donc que cette sorte d'architecture sonore à la notion de laquelle nous sommes arrivés, et qui a été poussée si loin aux XVe et XVIe siècles, représente la musique parvenue à son point de maturité ?

(1) Otto Klauwell, *Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung*. (Leipzig, Kahnt, sine d., p. 1.)

Nullement ; et notre analyse doit parcourir une autre étape.

Nous avons vu les exercices qui, en créant la langue des sons, en l'assouplissant, en la dotant de ressources très riches, ont préparé la pensée musicale et l'ont rendue possible, mais nous n'avons encore cette pensée qu'à l'état embryonnaire. On peut faire des canons de tout genre, des fugues, des constructions vocales ou instrumentales très savantes, sans arriver à produire chez l'auditeur cette émotion spéciale et profonde, ce trouble intime de l'être moral tout entier qui est comme le signe auquel on reconnaît la vraie musique. Les praticiens de la Renaissance ont surtout créé des cadres : l'œuvre des grands maîtres du XVIIIe siècle a été les remplir. Avec quoi l'ont-ils fait ?

Quelques analogies vont nous éclairer.

Dans l'histoire de la poésie française, nous constatons ceci : avant le XVIIe siècle, et les derniers grands poètes de l'âge précédent qui l'annoncent, il y a des écrivains qui créent des combinaisons de rimes, de vers et de strophes extrêmement subtiles ; mais ce qu'ils fondent surtout, c'est l'art de la versification ; ce qu'ils créent, c'est un instrument, et rien de plus ; après eux, viennent les vrais grands poètes, les Corneille, les Molière, les Racine, qui, profitant de cette œuvre d'assouplissement et d'adaptation, se servent de la langue, non plus pour des jeux d'esprit, des badinages ou des prouesses de grammairiens, mais pour exprimer des idées très hautes et des sentiments humains. — Dans l'histoire de l'éloquence, la loi est la même : chez les anciens, paraissent d'abord les rhéteurs qui trouvent la période et apprennent à la construire avec d'ingénieuses symétries ; puis paraît un Démosthène, qui, dans ce cadre verbal, introduit le mouvement, la flamme, la vie. Chez les modernes, les Balzac et les Voiture préparent Bossuet.

En musique, s'est passé quelque chose de semblable.

Aux contrepointistes dont j'ai parlé, dont l'âge d'or commence avec Ockeghem, et dont Bach, placé sur la limite de deux mondes, est le dernier représentant, succèdent les compositeurs modernes qui profitent de tout le savoir technique transmis par leurs devanciers ; par suite d'une longue accoutumance, ils portent avec une aisance parfaite le poids des règles fixées par les praticiens, et ils ont le droit d'oublier la grammaire ou de ne plus s'y absorber, parce qu'ils la connaissent parfaitement. Leur intelligence s'est familiarisée avec la langue des sons ; elle en fait, à cause de son immatérielle fluidité, un mode d'expression qui lui est plus commode et plus adéquat que les autres ; elle s'y met tout entière, car l'esprit ne subit pas ses moyens d'expression ; il les crée. En un mot, elle y introduit la PENSÉE. Par là, je le répète, je n'entends ni une synthèse de concepts qu'on pourrait représenter par des mots, ni une sorte de logique abstraite comme les mathématiques supérieures, mais la plus fine substance de la vie morale, ce qu'il y a de plus humain, de plus profond ou de plus délicat dans le sentiment, et ce qu'il y a de plus élevé dans la raison. Bach est déjà, comme l'a dit Philipp Spitta, « le maître de la libre fantaisie » ; si nous voulons mesurer la distance qui sépare un contrepointiste néerlandais d'un symphoniste moderne — distance que je comparerai à celle que Kant établissait entre les deux degrés de la raison : *Verstand* et *Vernunft*, — nous n'avons qu'à nous rappeler cette parole célèbre de Beethoven : « La musique est une sagesse plus haute que la philosophie et la théologie » ; ou cette opinion de Schumann, qui, dans ses *Notes théâtrales*, juge ainsi l'*Euryanthe* de Weber : « C'est du sang

de son cœur, cela, et du plus noble qu'il eût ; cet opéra lui a coûté un peu de sa vie. » Le même Schumann écrivait à sa fiancée ces lignes curieuses : « J'ai remarqué qu'il n'y avait jamais plus d'ailes à ma fantaisie que les jours où mon âme est tendue par le désir... Ces jours derniers, où j'attendais ta lettre, j'ai composé des livres pleins. En ce moment, je voudrais éclater de musique. » Comme nous le voyons ici, le sentiment et la raison, la passion et la sagesse viennent remplir les cadres qu'on leur a préparés.

Autre évolution. La Musique, d'abord *ancilla vitæ*, devient peu à peu un art désintéressé en passant du concret à l'abstrait, du particulier au général. Cette évolution ne saurait nous étonner, car nous la retrouvons dans plusieurs autres domaines.

C'est celle du langage verbal. Le premier langage humain a été composé de cris instinctifs, gémissements de la douleur et de la faim, grognements de la colère, appels de chasseurs dans les forêts, etc... Songeons un instant au chemin qu'il a fallu parcourir pour arriver au style d'un Descartes ou d'un Voltaire ! Précisons davantage.

Les grammairiens qui ont étudié les langues primitives nous montrent que les mots appelés « substantifs » et ayant un sens abstrait, puisqu'ils expriment l'idée d'une substance commune à des individus de même espèce, ont été d'abord des adjectifs exprimant un caractère très apparent et sensible de l'individu. L'étymologie en fait foi. Ainsi, χώρα, substantif grec signifiant *la terre*, a été d'abord un adjectif dont le sens est *la sèche* (par opposition à la mer) (1). Θάλασσα, *la mer*, signifie d'abord l'*agitée*, celle *qui bondit* (ἅλλω). *Animal* = celui qui respire ; *serpens*, celui qui rampe, etc... « Tous les substantifs sont des adjectifs en ce sens qu'ils désignent les objets par une de leurs qualités... Ils s'appliquaient donc proprement et originairement, non pas au *genre* réel et concret qu'ils désignent actuellement, mais à la *qualité* générique et abstraite, le fait de bondir, de respirer, de ramper...). A l'origine, le substantif ou le nom d'un objet désignant cet objet par une de ses qualités équivaut à cet égard à un adjectif (1). » Entre l'adjectif (vocable sensualiste) et le substantif (vocable abstrait), entre la langue d'Homère et celle de Platon ou d'Aristote, il y a la même distance qu'entre les chansons des trouvères et les fugues de Bach.

Même évolution dans les idées religieuses, qui, de la conception de divinités à peine différentes de l'homme, s'élèvent assez tard à la conception d'une Intelligence souveraine, le Νοῦς d'Anaxagore. Même évolution dans les idées morales. On a dit maintes fois avec raison que, dans l'*Iliade*, il n'y a que des passions, des marchés d'homme à homme, ou d'homme à dieu : l'idée abstraite du bien et du devoir n'apparaît que longtemps après. Elle est un fruit tardif de la réflexion et de la vie sociale. Même évolution dans la littérature, où les idées générales sont de date récente.

A ce motif intellectuel de l'évolution, s'ajoute un motif esthétique.

La musique n'est pas seulement une tendance vers la liberté créatrice absolue de la raison ; elle est aussi une tendance vers la beauté. A ce second point de vue, il y a, de l'utile vers le beau, un processus analogue à celui qui va de l'expression instinctive et réaliste du sentiment à l'expression abstraite, du

(1) Paul Regnaud, *Éléments de grammaire comparée du grec et du latin* (Paris, Colin, 1896), 2e partie, p. 4. — Cf. Gustave Meyer, *Griechische Grammatik* (Leipzig, Breitkopf, 1886), p. 49.

cadre formel à la pensée qui le remplit et change sa valeur. Herbert Spencer, dans un de ses opuscules, a montré que souvent l'utile devient le beau, quand il cesse d'être l'utile. Ainsi, les cottes de mailles, les casques et les armes, qui jadis préservaient le corps contre les blessures, sont devenus dans la suite une parure pour des héros de roman ou pour des figurants d'opéra ; les châteaux crénelés qui protégeaient la vie des barons féodaux sont devenus des maisons de plaisance ; telle région, qui était jadis un terrain de chasse où l'homme primitif venait chercher de quoi vivre, est devenue un lieu d'agrément où l'on va se promener et ramasser des fleurs. Emerson (1) parle d'un coquillage de mer chez lequel les organes, qui, à une certaine époque, ont été la bouche, se trouvent, à une autre période de sa croissance, rejetés en arrière et deviennent des nœuds et des épines dont le coquillage est paré. Un phénomène d'ordre analogue apparaît dans l'histoire de la mélodie, qui, après avoir été vocale et unie à un texte littéraire en vue d'une fin déterminée, devient une mélodie instrumentale et *sans paroles*, n'ayant d'autre objet qu'elle-même.

De même, un exercice qui a été, à l'origine, composé de gestes et d'attitudes déterminées par le souci de la défensive et de l'offensive pratiques, a pu devenir un exercice d'hygiène et enfin d'élégance pure (l'escrime).

IV

Ce qui nous a conduits à nos conclusions, c'est l'étude du rythme. De l'analyse du rythme et de ses développements, nous sommes arrivés à la constatation de la pensée musicale pure, affranchie, souveraine maîtresse des formes sonores.

Pour que cette thèse soit exacte, il faut, malgré l'importance du facteur *temps* dans une évolution, que, dès l'origine, on voie clairement un indice, un germe qui fasse pressentir la direction dans laquelle la musique doit se développer (sans quoi la musique serait un simple accident) ; il faut que, dès le début, le rythme musical n'apparaisse pas comme étant *toujours* sous la dépendance absolue des paroles qui lui sont associées et qu'il manifeste une tendance vers le *fara da se*. Or cette tendance a été constatée à toutes les époques (2). L'antiquité gréco-romaine l'a reconnue avec Denys d'Halicarnasse (3), Longin (4), Quintilien (5), Marius Victorinus (6), Varron (7). Pour le moyen âge, le recueil de Gerbert (8) contient plus d'un texte significatif, et on trouvera dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins l'analyse des cas nombreux où le rythme des paroles disparaît ou s'efface devant celui de la cantilène. Pour ce qui regarde les non-civilisés, sur lesquels je dois insister davantage dans l'intérêt de ma démonstration, je citerai cette curieuse page de Grosse, tendant à montrer que

(1) Regnaud, *ibid.*
(2) Pour la période moderne, v. les faits cités dans mes *Rapports de la musique et de la poésie* p. 266 et suiv.
(3) *De compositione verborum*, édit. de Leipzig, 1774-77, t. V, p. 63.
(4) Dans Vincent, *Notices et extraits de manuscrits*, t. XVI, p. 160.
(5) *Inst. or.*, IX, 4.
(6) V. Putsch, col. 2481-2.
(7) Rapporté par Diomède (Putsch, col. 512).
(8) *Scriptores*, t. I, p. 6-7, 58 ; t. III, p. 41, etc.

chez eux ou certains d'entre eux, car il ne faut pas généraliser (et ce n'est nullement nécessaire ici) — la musique a une existence propre, distincte, organiquement, de la poésie : « Ce qui n'est pas pour diminuer notre étonnement, c'est d'apprendre que les chansons célèbres sont chantées par des tribus qui ne comprennent pas (le poème)... Il est évident que les auditeurs tiennent moins au fond des chansons qu'à leur forme. Il faut se rappeler que tout poète lyrique primitif est en même temps compositeur ; que toute poésie primitive est une chanson. Pour le poète, les paroles de la chanson peuvent bien avoir une signification indépendante ; pour les autres, elles n'ont de valeur que liées à une mélodie. Souvent, en effet, on sacrifie sans la moindre hésitation le sens d'une chanson à la forme... » Beaucoup d'Australiens, dit Eyre, ne peuvent vous dire ce que signifient leurs propres chansons, et je crois que les explications qu'ils donnent sont en général très incomplètes, car ils attribuent plus de valeur à la prosodie qu'à l'idée (littéraire). Un autre auteur écrit : « Dans toutes leurs chansons de Corrobori, ils répètent ou transportent les paroles pour varier ou observer le rythme ; leurs chansons deviennent incompréhensibles (Barlow) ». Il en est à peu près de même chez les Mincopies : ils s'efforcent avant tout, dit Man, d'observer la mesure ; *dans leurs chansons, tout, même le sens, est subordonné au rythme.* Ils prennent les plus grandes libertés, non seulement avec les mots, mais avec la syntaxe... Il arrive assez souvent que l'auteur d'une nouvelle chanson doit en expliquer le sens à ses auditeurs.

Parmi les chansons réunies par Boas chez les Esquimaux, il s'en trouve cinq dont le texte consiste uniquement en une répétition rythmique d'une interjection dépourvue de sens. *La conclusion s'impose donc que la lyrique primitive offre avant tout une signification musicale, et que le sens poétique reste parfois au second plan*, — ce qui nous suffit pour notre thèse.

En terminant cette leçon, je tiens à indiquer une objection que je me suis posée à moi-même et la manière dont je l'ai résolue.

En somme, ce qui nous fait croire à une « pensée musicale » — fine émanation du sentiment et de la raison indissolublement unis, — ce sont les œuvres de maîtres tels que Schumann et Bizet, Schubert et Weber, Beethoven et Mozart, Bach et Hændel... Si de tels musiciens n'avaient pas existé, nous ne dirions probablement pas qu'il est possible de « penser avec des sons », et que ce privilège est le *proprium* vraiment original de la musique. D'autre part, dès le début, j'ai annoncé que nous commencerions l'histoire de la musique au début même de la civilisation, bien au delà des Grecs, en nous rapprochant le plus possible des origines réelles.

Comment concilier ces deux façons de voir, puisqu'il ne saurait être question de pensée musicale chez les nègres de l'Afrique, les Australiens ou les Esquimaux ? Ne semble-t-il pas que nous péchions contre la règle essentielle de toute bonne méthode historique, en nous faisant d'abord une idée de l'art d'après les chefs-d'œuvre un peu exceptionnels qu'il a produits, et en voulant ensuite appliquer à toutes les périodes ce qui n'est peut-être vrai que d'une seule, — la dernière ?

Je pourrais d'abord répondre que, pour définir l'essence d'une chose qui se transforme, il faut peut-être la considérer dans son état de plein développement, et non à l'état embryonnaire. « Ta vraie nature n'est pas en toi, dit Nietzsche ; elle est infiniment au-dessus de toi. » (Malebranche disait, je crois, que pour bien observer et connaître l'homme, il faut *prendre un autre tour et regarder Dieu.*)

Mais cette philosophie profonde ne nous est pas nécessaire. Il nous suffit de dire que la musique a évolué et s'est développée comme la littérature. On ne niera pas l'existence d'une « pensée », dans les ouvrages de poésie; et cependant on est obligé de reconnaître que les essais de poésie, chez les primitifs ou les sauvages, sont très éloignés des poèmes d'un Pindare, d'un Virgile ou d'un Lamartine. Il en est absolument de même pour la musique. Quand je serai en présence des manifestations musicales des Bochimans ou des Mincopees, je ne dirai pas : « c'est de la pensée », mais plutôt : « c'est *leur* pensée ».

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Théâtres et Concerts.

OPÉRA-COMIQUE. — *3 mars.* — *L'Enfant-Roi*, comédie lyrique en 5 actes, paroles d'Emile Zola, musique d'Alfred Bruneau.

J'ai la plus profonde estime pour le caractère de M. Alfred Bruneau, artiste original, critique impartial et courtois. Sa dernière œuvre a été fort applaudie, et j'en suis heureux. Certes, *L'Enfant-Roi* est très au-dessus d'une *Muguette*, d'une *Titania*, d'une *Reine Fiammette*... C'est une « œuvre », qui se détache en relief sur le fond banal du répertoire et des choses ressassées. A chaque page, le talent apparaît, supérieur, incontestable. J'ai pourtant quelque peine à louer dans toutes ses parties cette esthétique nouvelle, cette « ars nova », déjà si éloignée de R. Wagner !

On sait avec quelle piété touchante et intransigeante M. Bruneau s'est exclusivement voué aux livrets de son illustre ami, E. Zola. Un artiste sérieux doit avoir une foi. M. Bruneau en a une. Nous devons à cette foi le *Rêve*, *Messidor*, l'*Attaque du Moulin*, l'*Ouragan*... Au lieu de papillonner dans « tous les lieux communs de morale lubrique » dont s'est alimenté l'ancien opéra, M. Bruneau, sincère et droit, suit une voie nouvelle et va de l'avant, sans une concession aux vieilles routines. Le caractère « noble », le personnage à casque et à pourpoint d'autrefois sont-ils à regretter ? Je n'ai pour eux aucune superstition, mais, si on nous transporte en pleine vie ouvrière et populaire, je voudrais qu'on ne prêtât pas aux acteurs du drame un langage qui, dans la réalité, leur est vraiment très étranger !

Il s'agit de savoir si une mère sacrifiera à son mari un enfant qui n'est pas de lui, ou si elle lui restera acquise à jamais. Le mari qui, sur une dénonciation, avait cru l'épouse infidèle, finit par accepter l'enfant et pardonne une faute antérieure au mariage. L'enfant triomphe : il est Roi. La scène se passe dans une boulangerie, et, accessoirement, au jardin des Tuileries, au marché aux fleurs de la Madeleine... Soit. Une boulangère peut tenir à son fils autant qu'Androma-

que à Astyanax. Mais, — au nom même de l'esthétique réaliste, — je ne voudrais pas qu'on employât un langage comme celui-ci :

Mon François, mon Georget, la maison est joyeuse et prospère! Paris s'éveille ; il faut que Paris ait du pain pour *la besogne géante de son enfantement !*

Ou bien encore :

Minuit, c'est la sortie des théâtres, et Paris rentre par les rues, *si vivantes encore* ; et Paris se couche, las de sa journée de travail, *fiévreux de la soirée de plaisir et d'amour.*

Ce n'est pas un boulanger, c'est un *critique* seul qui peut parler ainsi. Ailleurs, les paroles passent du lyrisme à une vulgarité un peu excessive. Mais laissons ces chicanes !

La partition est d'une intensité mélodique et d'une sincérité d'accent qu'on est peu habitué à trouver dans les œuvres contemporaines, Rien de provoquant dans l'écriture, comme dans certaines œuvres de début. Partout, une probité parfaite et une belle tenue artistique. L'emploi de quelques motifs populaires, encadrés dans une action très dramatique parfois, est d'un très heureux effet. Çà et là, les hors-d'œuvre ne manquent pas (presque tout le 3e acte est épisodique) ; mais ils sont si agréables à l'œil et à l'oreille ! si joliment illustrés par la mise en scène de M. Carré ! Les personnages sont bien « posés » par le musicien ; des thèmes caractéristiques permettent de les reconnaître et de les suivre. L'entrée de François, au 2e acte, est vraiment émouvante ; partout circule une sève de mélodie abondante et forte. Plusieurs habitués de l'Opéra-Comique ont regretté de ne pas pouvoir trouver dans ce spectacle un peu plus de grâce et de fantaisie ; mais on se familiarise peu à peu à ce genre nouveau : c'est la tragédie ouvrière traitée avec tout le soin et le sérieux qu'on accordait jadis à la tragédie aristocratique. De tels poèmes ne sont pas faits pour Louis XIV, inhabile à comprendre un Téniers ; ce sont des poèmes pour le XXe siècle ! Le talent ne doit pas suivre le goût du jour ; il doit le créer.

L'orchestre, dirigé par M. Luigini, a été excellent, bien que certains mouvements soient d'une rapidité excessive. C'est l'usage, à présent, pour donner plus de vie à l'action. Autrefois, on n'avait aucune idée d'une telle précipitation. Parmi les interprètes chanteurs, il faut mettre hors de pair Mlle Friché, qui fut excellente, et M. Dufrane, dont la voix est *admirable.* L. S.

Concerts Chevillard. — 26 *février* 1905. — *Antar*, de Rimsky-Korsakof : solitude du désert et tristesse du héros qui fuit, comme le Bellérophon antique, les sentiers des hommes ; grâce irréelle de la fée, qui tremble, aux flûtes, prête à s'évaporer, à s'évanouir ; repos dans le palais de lumière, au son des danses harmonieuses, et réveil dans la solitude immuable du désert ; délices de la vengeance, d'une vengeance de prince qui tient ses ennemis en son pouvoir et excite sa fureur au spectacle de leurs supplices, musique ardente et implacable, appuyée sur la sonorité sinistre des gongs ; délices du pouvoir, marche de triomphe et danses d'esclaves, cimeterres et tambourins ; délices de l'amour, un chant arabe, d'une tendresse si persuasive et si caressante, que la tristesse du héros se fond en extase, et qu'il meurt, ayant encore aux yeux la douce vision incertaine de la fée : tel est ce poème symphonique, d'un charme peut-être plus délicat et d'un coloris plus fondu que *Chéhérazade*, laquelle l'emporte en vigueur. Combien pâles, et presque enfantines, ont paru ensuite les trois chansons orchestrées de

G. Mahler, gentiment chantées d'ailleurs par Mme Faliero Dalcroze! Je ne puis admirer non plus le *Mazeppa* de Liszt, malgré tout l'intérêt historique qui s'attache à une œuvre de ce genre: les idées manquent, à l'excès vraiment, de couleur, et la dernière (marche royale) est presque orphéonesque : c'est du romantisme classique et de l'orientalisme académique, bien dans la manière de Victor Hugo, d'ailleurs. La *Fête populaire* flamande, de F. Le Borne, a du mouvement, de l'animation, de la vigueur, mais manque de couleur, elle aussi; cela grouille bien, mais dans la grisaille ; il est vrai que cet effet lui-même peut se justifier par le sujet : mer couleur de nuages, ciel de pluie, suroits délavés, tout cela donne bien du gris, et j'aurais mauvaise grâce à m'en plaindre. — L. L.

5 *mars*. — La nouveauté du concert est la *Fête du blé*, de Verlaine, mise en musique par Pierre Hermant. Un rythme assez vigoureux, mais qui devient vite d'une insupportable monotonie; trop de harpes et surtout trop de triangles; on travaille donc à l'appel des sonneries électriques, en ces campagnes? La mélodie est assez agréable, péniblement chantée d'ailleurs par Mlle Picard, dont la voix chevrote et s'étrangle. Quelle récompense que d'entendre ensuite le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, un Faune sans violences, qui rêve et tend les bras à la nature fuyante et rieuse, dans l'ivresse d'un été langoureux: tout cela d'une couleur légère et chaude à la fois, et d'un accent inimitable, où l'ardeur de la vaine poursuite se tempère d'une exquise douceur, et où le désir devient lui-même volupté ! La *Fantaisie hongroise*, de Liszt, commence avec ampleur et noblesse, avant de dégénérer en acrobaties; Mme Teresa Carreno a l'ampleur et la noblesse, et aussi le prestigieux mécanisme qui enthousiasme le public. Mais je continue à ne pas aimer le son métallique du piano Steinway. — L. L.

Concerts Colonne. — 26 *février*. — La belle ouverture du *Carnaval Romain*, que M. Mascagni dirigeait l'autre jour chez Chevillard avec trop de mollesse et de miévrerie, et que l'orchestre de M. Colonne exécute supérieurement, est bissée d'acclamation. Le deuxième *Concerto* de M. Widor (1re audition) est peu passionnant: les idées n'en sont pas très significatives ; l'instrumentation tapageuse écrase ordinairement le piano ; le petit andante qui relie la 1re à la 3e partie est assez froid ; malgré de jolis détails dans le finale, qui ne manque pas de couleur et de verve, ce *Concerto* ne se distingue pas de tant d'autres ouvrages du même genre, il n'annonce rien de nouveau, et le public a semblé être d'avis que le besoin ne s'en faisait pas sentir. M Philipp n'a pas montré dans l'interprétation de qualités particulières. On a redemandé le *Clair de Lune*, de M. Fauré, et l'air du *Timbre d'argent*, où l'excellent violoniste M. Firmin Touche a partagé le succès de Mlle Jeanne Leclerc. Nous avons ensuite admiré et applaudi *Rédemption*, tout en regrettant que ce chef-d'œuvre musical soit inséparable d'un poème si indigent de toute sérieuse pensée. — A. L.

Société philharmonique. — 28 *février*. — Le quatuor Forest (avec piano) joue délicatement le 1er *Quatuor* de Mozart et le *Quatuor* de Brahms. Mme Ida Ekman n'a pas toute la virtuosité nécessaire pour l'air de *Rodelinda*, de Haendel, mais elle prend sa revanche dans le *Doppelgaenger*, de Schubert, redemandé, l'*Ode saphique* de Brahms, et le magnifique *Fra Monte Pincio*, de Grieg. Quelques mélodies suédoises (Heise, Sibelius, Farnefelt), ou finlandaises (Merikanto) pourraient être moins allemandes, me semble-t-il. M. Monteux joue avec beau-

coup de sûreté et un peu de froideur les poétiques *Contes de fée*, de Schumann, pour piano et alto. — L. L.

Ecole des Hautes Études sociales. — 2 *mars*. — M. Romain Rolland nous fait connaître d'abord la vie, si touchante, d'Hugo Wolf (1860-1903), puis son œuvre : ces *lieder*, d'une intensité d'expression qui fait songer à Schubert, avec quelque chose de plus poignant encore et de plus raffiné peut-être. Mlle Palasara et M. Jan Reder les interprètent avec beaucoup de sentiment. C'est bien servir la cause de l'art que de faire connaître en France un musicien allemand qui paraît digne de sa renommée.

13 *mars*. — M. Jean Chantavoine nous révèle une œuvre bien médiocre de Liszt qu'il valait mieux laisser dormir.

École Sainte-Geneviève. — 5 *mars*. — En une conférence coupée d'auditions musicales, M. Vincent d'Indy initie son auditoire (élèves et anciens élèves de cette illustre maison) à l'histoire de trois siècles de musique dramatique, depuis Carissimi et Schütz jusqu'à Weber et Wagner. On a beaucoup goûté sa parole nette et ferme, vibrante de conviction sincère et comme d'une ardeur concentrée, et l'orchestre et les chanteurs de la *Schola Cantorum* ont donné une interprétation très vivante à ce vaste programme.

Salons musicaux. — 4 *mars*. — Nous avons eu le plaisir d'entendre, chez Mme la Princesse de Cystria, le *Quatuor* pour piano et cordes de M. de Saussine, fort bien exécuté par MM. Zeitlin, Marchet, Fournier et l'auteur. M. Zeitlin, qui jouait aussi un *Caprice espagnol* de Mme G. Ferrari, nous a paru fort en progrès sur l'année dernière pour le son, qui est ample et nourri ; quant au mécanisme, il est resté parfait. Mlle Lanrezac chante délicatement deux mélodies d'E. Chausson (*Nanny* et *Au temps des Lilas*) : cette musique distinguée convient fort bien à son talent. L. L.

Matinées Danbé. — Le mercredi 22 février, à la matinée Danbé, donnée selon l'habitude, au théâtre de l'Ambigu, nous avons eu le plaisir d'applaudir deux mélodies, subtilement écrites, et très émouvantes, du jeune compositeur Ad. Mercier, dont le Grand-Théâtre de Bordeaux doit bientôt représenter un acte intitulé : *l'Anniversaire*. S. S.

Société Nationale. — 18 *février*. — Outre les deux nouvelles pièces de piano de Cl. Debussy (*Masques* et l'*Isle joyeuse*), M. R. Vinès interprète deux petits poèmes pour piano de D. de Séverac (*En Languedoc*), d'un sentiment fort délicat. M. Jean Périer nous fait connaître des fragments des *Heures d'Été* d'Albert Groz ; ce sont des mélodies écrites sur des poèmes d'A. Samain, mais avec la partie de piano fort développée et d'un grand intérêt musical. Un peu de wagnérisme peut-être dans la première (*Apporte-moi les cristaux dorés*) ; mais la seconde (*Frêle comme un harmonica*) est fort jolie. — C. Z.

Salle des Agriculteurs. — 6 *mars*. — Mme B. Wagner joue avec délicatesse et sûreté le *Concerto* de Mendelssohn, et M. Oumirof chante, après un air d'*Hérodiade*, d'admirables chansons tchèques, mélancoliques et larges ; sa voix est belle et son style excellent.

— A signaler parmi les concerts les plus intéressants :

Le 2 mars, le concert du *Quatuor lyrique de Paris* (Mlles M. Garnier, L. Proska,

G. Mauguière, P. Daraux), le 8 mars, le 1er récital Enesco (Tartini, Bach, Ernst, Paganini. Sarasate); le 9, le 1er concert de MM. Barmeister et Ed. Bernard (Mozart, Bach, Chopin, Mendelssohn, Debussy, etc.); le 11, le concert d'inauguration de la nouvelle Société Bach (Gustave Bret, directeur); le 13, le beau récital d'orgue de M. Loth, avec le concours de Mme M. Capoy (Frescobaldi, Bach, Cés. Franck).

Citons encore parmi les virtuoses récemment applaudis : Mlle Marguerite Caponsacchi (violoncelliste) et Mlle Suzanne Richebourg ; M. Dezsö Léderer (audition d'œuvres de Léo Sachs) ; M. Jules Marneff, violoncelle solo des concerts Lamoureux ; M. I. Philipp (œuvres de Ch. M. Wïdor, salle Erard, 6 mars), et Mme Charles Max ; Mlle Andrée Gellée (récital de piano).

Salle Érard. — Voici un aperçu des programmes des quatre concerts historiques que donnera à la salle Érard M. Ricardo Vinès :

La 1re séance (27 mars) comprendra des œuvres de clavier depuis les origines jusqu'à Haydn : la 2e (3 avril), de Mozart à Chopin : les 3e et 4e (10 et 17 avril) sont consacrées à la musique moderne de toutes les écoles.

Ajoutons que M. Vinès a institué pour ces séances des abonnements et des entrées à un prix tout à fait populaire (10 fr. et 2 fr.).

Salle Pleyel. — Concerts annoncés : le 16, Mlle Lapidus Dylion ; le 17, M. Catherine ; le 18, M. S. Bürger ; le 20, M. Ed. Risler ; le 23, à 4 h., Société des Instruments à vent ; à 9 h., Société des Compositeurs ; le 24, Mme Bernaudin Jetot ; le 25, M. Morpain ; le 27, M. Stavenhagen ; le 28, M. Grovlez ; le 29, M. Tracol ; le 31, MM. Granados et Crickhoom.

École des Hautes Études sociales. — Les lundis 20, 27 mars et 5 avril, à 4 h. 1/4, M. Louis Laloy étudiera quelques œuvres de musique dramatique contemporaine : *Fervaal*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*.

Bazar de la Charité. — Le 24 mars, à 4 h., concert dirigé par M. Vincent d'Indy, et précédé d'une causerie par M. Louis Laloy : *de Monteverdi à Rameau*.

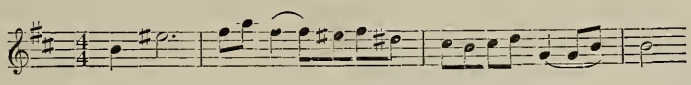
Publications nouvelles

GUSTAVE SAMAZEUILH. — *Sonate*, pour violon et piano. Paris, Durand et fils.

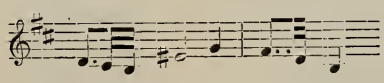
Cette *Sonate* a eu le grand honneur d'être jouée par Ysaye, l'année passée, à la Société Nationale ; c'est à cette occasion qu'un très jeune critique félicita M. Samazeuilh d'avoir eu « la fortune » de trouver un tel interprète. Nous ne relèverions pas une aussi basse équivoque, si nous ne savions qu'elle fut très sensible au grand artiste, dont le désintéressement connu proteste assez contre de telles insinuations. Mais quoi ? M. Samazeuilh fréquente la *Schola Cantorum*, cela suffit pour que toutes les armes soient bonnes contre lui. Et cependant, quelle pensée plus indépendante et moins asservie que la sienne aux formules et aux *Credo* ? C'est ce que savent seulement ceux qui ont pris la peine de lire sa musique.

Bien plus que de Vincent d'Indy, Samazeuilh se réclame de César Franck, et aussi d'Ernest Chausson, qu'il connut personnellement. Et il occupe aujourd'hui une situation intermédiaire entre l'art architectural, fondé presque uniquement sur le contrepoint, de la *Schola Cantorum*, et l'art plus souple et plus harmonique d'un Debussy et d'un Ravel. Il va sans dire que je ne fais pas ici de comparaisons : je tâche de préciser, seulement, une situation Son œuvre, déjà considérable, comprend plusieurs *Mélodies* pour chant et piano, une *Suite* pour piano, un *Poème* pour violon et piano, un *Quatuor à cordes* dont nous aurons occasion de parler bientôt, et la présente *Sonate*.

Une introduction lente expose d'abord l'idée maîtresse, qui dominera l'œuvre entière :



On ne peut certes lui refuser la force et l'accent, et une œuvre qui s'annonce ainsi ne peut être banale. Le premier thème du premier mouvement en dérive, sous une forme plus ramassée :



Et le second thème, plus alangui, contraste très heureusement avec celui-ci ; la liberté et l'heureux choix des modulations donnent à ce premier mouvement une excellente allure. Le scherzo est rythmé à cinq temps, d'une manière très naturelle et vivante. L'andante, annoncé par l idée directrice bientôt muée en basse obstinée, est, à mon sens le meilleur morceau ; le chant du violon est très expressif, sans rien de déclamatoire ni de forcé cependant ; cette musique révèle une nature vraiment distinguée. L idée dominante reparaît au finale, avec de

fortes harmonies, et amène un thème apparenté à celui du scherzo, mais d'un rythme plus carré. Il y a de la verve en ce finale, qui cependant me plaît moins que l'andante. Mais ce dont cette trop brève analyse ne peut donner l'idée, c'est la parfaite musicalité de tout l'ensemble, musicalité qui à elle seule est aujourd'hui un grand et rare mérite. — C. Z.

Ouvrages reçus.

N. Clérambault. — *Airs* tirés de différentes cantates. Paris, Durand et fils.

A. Magnard. — *Promenades*, pour piano. Paris, Durand et fils.

J.-Ph. Rameau. — *Pièces de clavecin*. Nouvelle édition avec préface de C. Saint-Saëns. Paris, Durand et fils.

— *Airs* tirés de différentes cantates. Paris, Durand et fils.

C. Saint-Saëns. — *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle. Paris, Durand et fils.

Informations.

— M. V. Charpentier doit donner des soirées musicales dans la grande salle des Fêtes du palais du Trocadéro les 16 avril, 21 mai et 11 juin prochain.

— M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, a assisté à une répétition d'ensemble de l'Ecole de Chant choral, le dimanche 5 mars, dans une des salles du palais du Trocadéro.

Il a vivement félicité M. J. d'Estournelles de Constant, président du Comité de patronage de l'Ecole, ainsi que les deux directeurs, MM. Radiguer et Masson.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 décembre 1904 au 19 janvier 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Déc. 1904	*La Favorite.*	Donizetti.	14.732 76
23 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	21.144 34
24 —	*Rigoletto. — Coppélia.*	Verdi. Léo Delibes.	16.420 »
26 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	19.401 41
28 —	*Le Trouvère.*	Verdi.	10.952 76
30 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	20.671 34
2 Janv. 1905	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	19.452 91
4 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.740 76
6 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	13.390 41
7 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	13.288 50
9 —	*Le Fils de l'Etoile.*	C. Erlanger.	14.049 91
11 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.256 26
13 —	*Sigurd.*	Reyer.	18.230 41
14 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	12.488 50
16 —	*Samson et Dalila. — Paillasse.*	Saint-Saëns. Leoncavallo.	13.789 91
18 —	*Sigurd.*	Reyer.	12.772 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 décembre 1904 au 19 janvier 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Déc. 1904	*La Reine Fiammette.*	Xavier Leroux.	4.714 50
21 —	*Don Juan.*	Mozart.	7.656 »
22 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	9.223 30
23 —	*Carmen.*	Bizet.	10.862 »
24 —	*La Traviata.*	Verdi.	9.835 40
25 — matinée	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	7.138 50
25 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	6.174 »
26 —	*Louise.*	G. Charpentier.	4.631 »
27 —	*Manon.*	Massenet.	6.883 »
28 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	1.824 »
29 —	*Cavalleria Rusticana.— Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	8.502 50
30 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	6.406 »
31 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	9.676 25
1er Janv. 1905 matinée	*La Traviata. — Le Chalet.*	Verdi. Adam.	5.628 50
— soirée	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. V. Massé.	8.438 50
2 — matinée	*La Fille du Régiment. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Donizetti. Massenet.	9.368 50
2 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.421 50
3 — matinée	*Don Juan.*	Mozart.	7.136 50
3 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	8.779 50
4 —	*Louise.*	G. Charpentier.	5.427 50
5 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	9.460 80
6 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.413 50
7 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	9.614 40
8 — matinée	*Cavalleria Rusticana.— Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	7.792 »
8 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	5.648 50
9 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	4.335 »
10 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	7.571 »
11 —	*Cavalleria Rusticana.— La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	8.137 50
12 —	*Louise.*	G. Charpentier.	6.612 50
13 —	*Manon.*	Massenet.	9.108 50
14 —	*Louise.*	G. Charpentier.	7.839 25
15 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	7.561 50
15 — soirée	*Les Dragons de Villars. — Cavalleria Rusticana.*	Maillart. Mascagni.	4.743 »
16 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.620 »
17 —	*Manon.*	Massenet.	5.655 »
18 —	*Xavière. — Hélène.*	Théodore Dubois. Saint-Saëns.	1.630 »
19 —	*Xavière. — Hélène.*	Théodore Dubois. Saint-Saëns.	5.026 65

— Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder, à titre d'encouragement, une somme de deux cents francs à la Société moderne d'Instruments à vent ; deux cent cinquante francs à la Société d'Auditions fondée par Emile Pichoz, et cent francs au Quatuor Beethoven qui vient de se fonder.

— M. Hugues Imbert, en son vivant critique d'art, a légué sa bibliothèque et un violon au Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

— L'Académie des Beaux-Arts a présenté au choix du Sous-Secrétaire d'Etat cinq candidats, anciens prix de Rome, pour la création de l'opéra que doit jouer, tous les deux ans, notre Académie nationale de musique.

Ces candidats sont, par ordre de présentation : MM. Savard, grand prix de 1886 ; Carraud, grand prix de 1890 ; Bachelet, prix de 1890 , Silver, « Romain » en 1891, et Bloch, prix de 1893.

Le Sous-Secrétaire d'Etat choisira, entre ces cinq candidats, celui qui doit créer l'œuvre « officielle » que doit jouer M. Gailhard.

Rennes. — Par arrêté du 1er février de M. le préfet d'Ille-et-Vilaine, Mlle Lorans est nommée professeur titulaire à la classe de chant (élèves femmes) de l'Ecole Nationale de Musique, succursale du Conservatoire de Paris.

Le festival *Paul Vidal* a été un grand et immense succès. Le jeune Maître, qui dirigeait l'orchestre, a été l'objet d'ovations et de rappels pour ses admirables compositions : la *Vision de Jeanne d'Arc*, le *Mystère de la Nativité*, le *Ballet de la Burgonde*, etc., etc. — Mlle Sirbain a été acclamée et bissée dans de charmantes œuvres du Maître : *La Meneuse de jeu*, l'*Air d'Eros*, *Printemps nouveau*.

Cette solennité, due à l'initiative de E. Boussagol, directeur du Conservatoire, restera longtemps gravée dans la mémoire des Rennais.

Angers. — *Janvier* 1905. — Je ne cite que pour mémoire le concert du 1er janvier — date fâcheuse qui devait fatalement ajourer une salle moins emplie d'ordinaire — et celui du 29, quoiqu'on y ait joué d'excellent Berlioz et que M. Ossip Gabrilowitsch soit un pianiste bien remarquable.

La grande manifestation musicale du mois aura été la matinée du 15, toute en l'honneur de Richard Wagner, et toute à l'honneur d'une ville qui a toujours marqué sa place à la tête du mouvement artistique en province ; j'en appelle à la propagande romantique qu'y dirigeait jadis Victor Pavie, et à une propagande wagnérienne qui remonte à un quart de siècle, c'est-à-dire à une date où la gloire du maître était encore plus que contestée à Paris.

Maintenant que pour être trop consacrée elle subit peut-être — de la part des artistes — quelques atteintes, il est intéressant de noter des journées d'enthousiasme public comme celle du 15. Rendons justice à tous, et disons que M. Brahy, avec son orchestre admirablement discipliné, méritait sa bonne part des applaudissements. Et que dire de Mme Félia Litvinne qui n'ait été déjà dit, sinon qu'elle fut une révélation pour la plupart des Angevins, et qu'en l'écoutant ils eurent tôt fait d'oublier qu'elle était une peu vaporeuse Elsa. — A. D.

Genève. — Parmi les trop nombreux donneurs de concerts qui ont déjà sévi à Genève cet hiver, il ne faut citer et retenir que quelques noms vraiment dignes du titre de virtuoses et dont le talent est connu de tous.

Ce furent pour le piano Mmes Panthès, Carreno, C. Kleeberg, B. Marx ; MM. Risler, Diemer et Reisenauer.

Pour le violon, MM. Marteau, Sarasate, Capet, Marsick et Flesch.

Pour le chant, Mmes M. Tracey, Maria Gay, Holmstrand, Nina Faliero, Cécile Ketten et M. Frölich, et encore parmi ces illustres y eut-il bien des déconvenues financières, l'abondance des concerts étant vraiment trop grande.

L'Orchestre Lamoureux, annoncé pour le 28 février, n'aura pas cet ennui, car la salle est déjà presque toute louée et le triomphe artistique le plus éclatant est assuré.

Au théâtre, les nouveautés déjà offertes aux abonnés et habitués ont été le *Jongleur de Notre-Dame* et *Grisélidis*, de Massenet ; la *Belle au Bois dormant*, de Silver.

La réussite de ces œuvres ne fut pas égale, il est même penible à dire qu'elle fut plutôt mauvaise qu'heureuse. — Pierre Ferraris.

Marseille. — Il vient de se fonder en notre ville une association d'organistes sous le titre : *Association des Organistes de Marseille.*

C'est sur l initiative de MM. Lajarrige et Michel que cette association a pris naissance.

Je m'empresse de dire tout d'abord que ce groupement n'a aucun but de syndicalisme. Il éloigne absolument toute idée de revendication, sous quelque forme que ce soit — ceci a été nettement établi dès les premières réunions, afin qu'il soit bien entendu que l'association n'aura rien de commun avec les syndicats.

Le but de l'association des organistes est donc purement artistique. Il consistera en réunions amicales, où diverses questions musicales seront mises en discussion. Le plain-chant offre beaucoup de prise à ces discussions. On sait que bien peu de théoriciens sont d'accord sur ses règles exactes. D'aucuns approuvent certaines relations mélodiques que d'autres répudient ; les uns sont partisans de la cadence avec emploi de la note sensible ; les autres repoussent ce procédé. Les signes de notation, le rythme, l'accentuation ne sont pas identiques sur tous les graduels ou antiphonaires, etc., etc...

Ces diverses questions seront donc l'objet des appréciations que chacun pourra discuter et appuyer par des citations.

D'autres points intéressants pourront être traités ; il sera même utile de connaître l'avis de chacun sur le genre de musique qu'il convient d'exécuter à l'église. Cette question a été soulevée bien des fois et ne manque pas que d'être très captivante pour les professionnels de l'orgue.

Les éléments ne manqueront donc pas pour intéresser les réunions de ladite association.

Outre ce qui précède, il sera intéressant de connaître les productions musicales de chacun des sociétaires. Il en résultera pour tous une stimulation salutaire et une intimité plus étroite ; et il se pourrait, si les circonstances s'y prêtent, et si, comme je l'espère, l'association se fortifie et s'appuie sur des principes d'égalité et de cordialité, il se pourrait, dis-je, que dans les temps à venir les organistes aient un orgue à eux, dans un local *ad hoc*. Des tournois d'improvisation pourraient alors s'engager, et des concerts de musique pure s'organiser.

Il est donc à souhaiter que l'Association des Organistes de Marseille prospère et se développe, et c'est notre plus cher désir. — Ernest Gueydan.

Monte-Carlo. — Nice.

Nous sommes en pleine saison ; les auditions musicales sont fort nombreuses. Je serai donc obligé d'être concis.

Aux concerts de Monte-Carlo, en dehors des morceaux qui font partie du répertoire courant, il faut mentionner :

Au VIe concert, *Léonore* (1re audition), d'après la ballade de Bürger, poème symphonique de M. H. Duparc, intéressant et d'une jolie instrumentation.

Au VIIe, la *Procession nocturne*, de M. Rabaud.

Au VIIIe, *Profils païens* (*Dryades à la source*), de M. Ed. Tremisot, d'une inspiration fraîche et agréable.

Au XIe, la *Noce villageoise*, de Goldmark, symphonie en 5 parties, jouée souvent à Monte-Carlo ; et *Namouna*, le si joli ballet de Lalo.

Au XIIIe, première audition de *Brumaire*, ouverture de M. Massenet pour le drame de M. Edouard Noël ; instrumentation puissante ; effet théâtral.

Au XVe, *Sur la mer lointaine*, de M. Léon Moreau, poème symphonique de facture très soignée, dont je me rappelle la première audition, en janvier 1900, aux concerts Lamoureux. Le jeune compositeur s'est en outre fait applaudir, au concert moderne du dimanche, comme pianiste. Jeu correct, concis et un peu froid.

A Nice, au Casino, il n'y a guère à mentionner que le *Jongleur de Notre-Dame*, assez médiocrement monté et joué. M. Massenet a assisté aux dernières répétitions de son œuvre.

A l'Opéra, après une série d'ouvrages du vieux répertoire donnés avec le ténor Duc, il faut citer une bonne reprise de *Salammbô* à laquelle M. Reyer est venu assister. Mlle Ch. Wyns a composé et chanté de façon remarquable le rôle de l'héroïne carthaginoise ; mais elle s'est surpassée et a été vraiment superbe dans celui de Vita, de *l'Etranger*.

M. Vincent d'Indy a dirigé lui-même la première représentation de son opéra qui, ce jour-là, a été acclamé par une élite de fidèles et d'admirateurs. Mais le public ordinaire, et même la critique, a paru ne pas comprendre grand'chose à cette œuvre sévère et a fait un accueil beaucoup plus chaleureux à la *Reine Fiammette*. Le succès de ce conte lyrique a été considérable ; l'auteur et sa délicieuse interprète, Mlle Garden, ont été l'objet d'ovations sans fin (et, entre nous, un peu préparées). La musique de l'auteur d'*Astarté*, chantante, chatoyante, passionnée jusqu'à l'outrance même, et assez facile, devait plaire dans un pays de soleil où elle semblerait avoir été conçue.

La mise en scène de ces deux derniers ouvrages était irréprochable, et l'exécution très convenable pour l'ensemble. Comme M. Vincent d'Indy, M. X. Leroux a conduit l'orchestre, qui a été bon.

Mentionnons encore le succès de M. Alvarez et de Mme Heglon dans *Samson et Dalila*, et le demi-succès seulement de Mlle Soyer dans le *Prophète*.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Variations Pour Orgue

SUR LE MÊME THÈME

SWEELINCK et SCHEIDT.

1 VARIATIO (*VON SWEELINCK*)

♩ = 84

ORGUE.

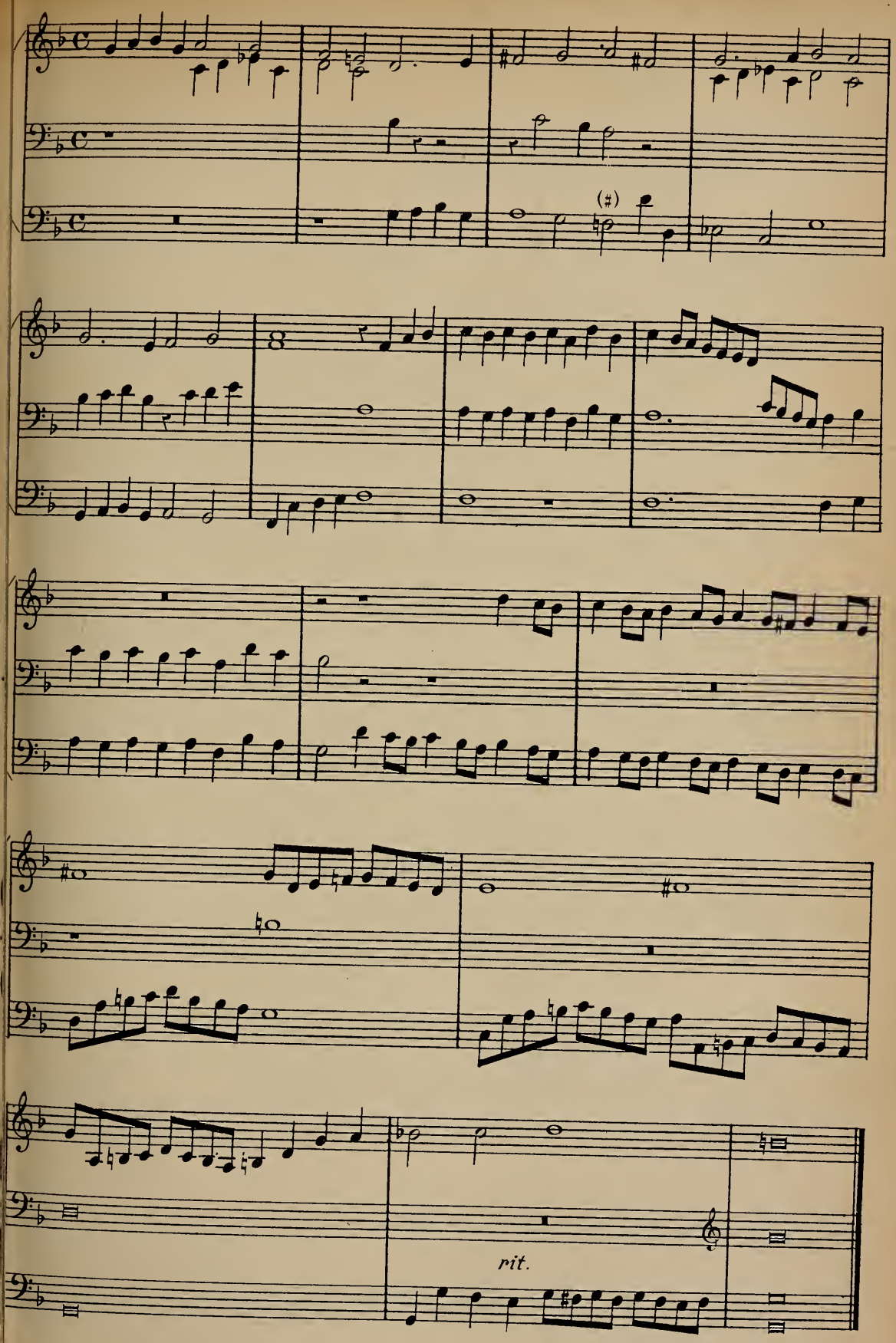
2. VARIATIO. (*S. SCHEIDT*)

(♯)

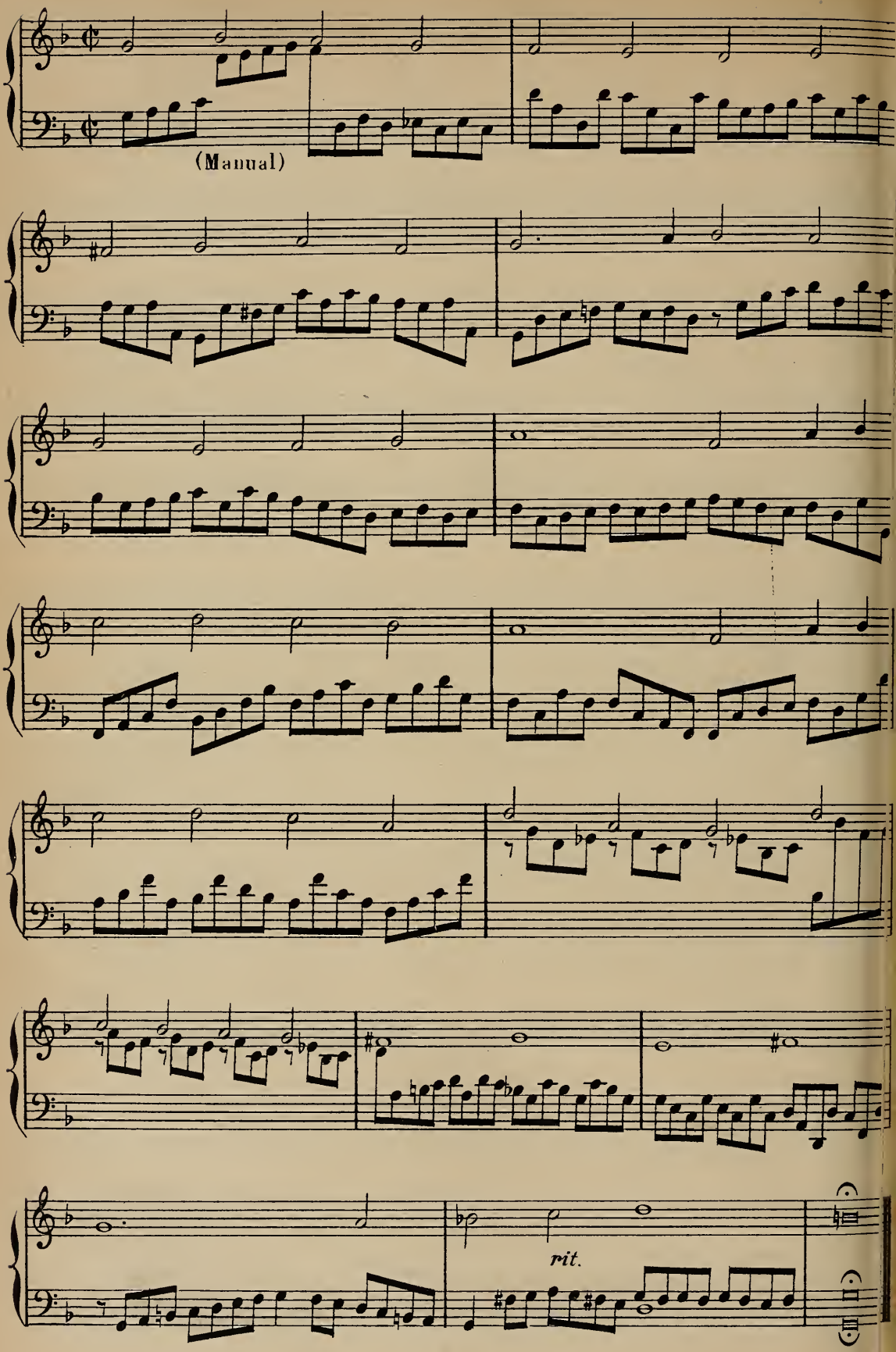
(♯)

rit

3. VARIATIO M.J.P. *(SWEELINCK)*



4. VARIATIO S.S. a 2. (*VON SCHEIDT*)



Paris, Imp. A. Chaimbaud et fils

LA

REVUE MUSICALE

N° 7 (cinquième année) 1er Avril 1905.

Zdenko FIBICH

ZDENKO FIBICH (1850-1900)

Zdenko Fibich, un très distingué compositeur tchèque, intéressant par le charme poétique de son esprit rêveur, les hautes qualités de style et de facture qui se retrouvent dans toutes ses compositions, et ses tendances émancipatrices d'anciennes formules musicales, trahit dans l'œuvre qu'il a laissée l'influence de trois maîtres : Wagner, Schumann et Smetana. La Fiancée de Messine, *opéra en 3 actes, paroles d'Otokar Hostinsky, où il déploie pour la première fois sa puissance dramatique, est composée dans l'esprit de l'école néo-allemande.*

Dans ses ouvrages lyriques, chants et compositions pour piano, plus d'un trait rappelle la langueur pénétrante du prince des Lieder, R. Schumann. La tendance enfin qu'on remarque en lui d'atteindre le maximum de simplicité et d'expression le range parmi les adeptes les plus fervents du maître Smetana.

Parvenu à la possession complète de tous les moyens et à la pleine maturité de son talent, il s'attache à élargir la forme musicale reçue. Il rompt avec les habitudes en ce qu'il substitue à la voix chantée la parole poétique libre de toute entrave, colorée seulement par l'orchestre symphonique moderne, et se fait ainsi créateur du mélodrame scénique moderne.

La trilogie Hippodamie *(le texte est du poète tchèque I. Frida-Vrchlicky), composée de trois drames remplissant chacun une soirée,* — Les Fiançailles de Pelops (1), l'Expiation de Tantale *et* la Mort d'Hippodamie, — *est une œuvre originale, abondante en scènes dramatiques très émouvantes, qui assure à Fibich une belle place parmi les premiers compositeurs contemporains.*

Il donna ensuite la Tempête, *d'après la pièce de Shakspeare*; Hedy, *d'après Byron* ; Sarka, *opéra national, où il s'est inspiré d'une légende bohême (la guerre des Amazones), et* la Chute d'Arcune, *drame lyrique d'inspiration très élevée.*

Chacune de ces œuvres marque une nouvelle étape dans la recherche de l'idéal que Fibich poursuivit toute sa vie.

Il fait montre d'admirables qualités de style et d'invention dans ses symphonies, surtout celle en mi *bémol majeur, et dans ses ouvertures.*

Ses meilleurs poèmes symphoniques s'appellent Zaboj, Slavoj et Ludick, *le sujet en est tiré d'une autre légende bohême; puis* Toman et la Fée, Othello, *et enfin* A la tombée de la nuit, *particulièrement goûté par ses compatriotes.*

On joue assez souvent aussi son Quatuor en sol *majeur et son Quintette pour piano, violon, clarinette, cor et violoncelle.*

Ses compositions pour piano, ses ballades et ses chants, qui révèlent un goût très délicat, sont très nombreuses. On en compte plus de cinq cents. Les plus intéressantes en sont : les Impressions et Souvenirs, les Veillées, l'Age, Sur la Montagne *et les* Silhouettes de peintres. *Les qualités de pittoresque de Fibich sont mises le mieux en valeur dans ses compositions pour chœur et orchestre, dont les plus réussies sont : les* Romances printanières *et la* Mélusine.

Il est né le 21 décembre 1850 à Seborschitz, fit ses études musicales à Prague, et fut chef d'orchestre dans cette ville. Le lecteur éclairé doit retenir son nom.

HENRI HANTICH.

(1) Cette œuvre a passé sur la scène non seulement à Prague, mais aussi à l'étranger. Elle fut reçue avec beaucoup de faveur à Amsterdam et à Vienne.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

VIe LEÇON (cours du lundi), d'après une sténographie.

LA MUSIQUE ET LA PHYSIOLOGIE.

MESDAMES ET MESSIEURS,

Nous sommes arrivés à la conception suivante de la musique :

Il y a, dans toute composition musicale (comme, d'ailleurs, dans toute composition poétique), 1° un *sentiment*, dont quelques caractères seulement (intensité, modification, durée...) peuvent être « imités » avec exactitude, mais qui, étant le point de départ de l'œuvre tout entière, s'y retrouve à l'état diffus ; 2° des *images* qui provoquent des associations d'idées très variables ; 3° un *sens* plus ou moins profond, plus ou moins banal, intraduisible par le langage des mots, et dont l'esprit musical, seul, est juge. Nous nous sommes bornés, pour justifier ces trois propositions, à des analyses d'ordre psychologique et artistique ; ce qui a déterminé notre méthode, c'est le souci de commencer par ce qu'il y a de plus sûr et de moins exposé aux négations systématiques, c'est-à-dire le sentiment musical lui-même. Nous devons maintenant sortir de ce domaine purement subjectif, soit pour examiner les causes extérieures qui peuvent jouer un rôle plus ou moins important dans les phénomènes étudiés jusqu'ici, soit pour connaître les théories différentes de la nôtre, et soumettre ainsi nos idées à l'épreuve de la discussion.

En affirmant que le fait capital est l'existence d'une *pensée musicale*, nous n'entendons nullement réduire l'étude de la musique à la psychologie pure, et supprimer tous les liens qui la rattachent à des lois positives régissant l'organisation du monde extérieur et matériel. Les systèmes que nous allons examiner ne nous gênent en rien ; ils sont légitimes, car ils correspondent à divers ordres de recherches nécessaires et à d'autres besoins de l'esprit ; nous ne ferons aucune difficulté de recueillir, tout en nous efforçant de lui assigner sa vraie place, la part de vérité qu'ils nous apportent. Nous ne réfuterons que la prétention de chacun d'eux à donner une explication d'ensemble et à rendre tous les autres inutiles. Dans cette manière de voir, qui consiste à tout concilier par voie de subordination, il n'y a aucun parti pris d'éclectisme. Il est impossible de ne pas reconnaître en l homme un esprit raisonnable ; mais cette raison est déterminée très souvent par des causes extérieures, et elle a une genèse qu'on peut étudier chez l'enfant ; il en est de même pour la musique. Rien n'est isolé ; les choses forment un *nexus* infini. Tout réagit sur tout. Quand le matérialisme montre l'influence du physique sur le moral, il est dans le vrai ; il ne devient inadmissible que quand il veut faire sortir toute la vie morale de la vie physique. Cette analogie précise l'état d'esprit avec lequel nous abordons l'examen critique d'un certain nombre d'idées.

I

La première doctrine que nous rencontrons, en abandonnant notre premier point de vue, est la doctrine physiologique. Elle a pour objet d'expliquer l'émotion

musicale par l'action purement physique qu'exercent les sons sur notre organisme, en vertu de lois indépendantes de nous ; et elle s'efforce de ramener au déterminisme de la sensation commune les phénomènes auxquels nous avons cru pouvoir attribuer un caractère rationnel-spécifique. Cette doctrine veut prouver que la musique ne produit pas des effets directs sur l'intelligence, l'imagination, la sensibilité morale, mais que les rythmes, les consonances et les dissonances qui la constituent ont sur nous une action analogue à celle d'un phénomène purement matériel : par exemple, un breuvage amer ou sucré, une caresse ou une piqûre sur la peau, un objet glacé ou brûlant ; et elle considère cette action quasi mécanique comme déterminant l'émotion musicale. — C'est l'opinion de Helmholtz, qui, dès les premières pages de son livre (4e édit. *Einl.*, p. 4), déclare que la physiologie acoustique, en nous expliquant le mécanisme des sensations sonores, peut seule nous donner le secret de la musique ; c'est aussi l'opinion de Wundt, qui, dans ses *Eléments d'une psychologie physiologique* parus en 1874, douze ans après le livre de Helmholtz, a écrit que « considérer la consonance et la dissonance comme des phénomènes de sensation pure, et les dégager des sentiments qui s'y trouvent liés, est la première condition d'une bonne méthode de recherches ». En réduisant la musique à la sensation, Wundt était tenu d'expliquer pourquoi certains sens (l'odorat, le goût) n'ont pas donné lieu à des arts spéciaux comme le sens de l'ouïe ; il s'en est tiré, fort ingénieusement, en disant que les sensations de l'oreille sont seules *désintéressées*. Un mets a-t-il un fumet délicat ? on désire le manger ; mais un violon a t-il de beaux sons sous les doigts d'un artiste ? la sonorité seule nous plaît, et l'instrument ne nous intéresse pas. Le même point de vue est celui de deux autres Allemands d'autorité considérable, M. Lipps, M. Stumpf. D'après Hausegger (1), les *mouvements sonores* produisent en nous, par un processus purement physiologique, des *mouvements semblables*, lesquels, par régression, font naître des sentiments analogues à ceux qui les ont inspirés chez le compositeur : « dans la musique de Beethoven, dit-il, ce n'est pas l'esprit qui parle à l'esprit, mais » la matière qui affecte le corps. Analogue est l'opinion de Hennig (*Esthétique de la musique*, 1897, p. 40-62). En Russie, on peut citer les travaux de M. Dogiel ; en Italie, ceux de M. Patrizi ; en France, ceux de MM. Binet et Couturier (travail sur la *Vie émotive* dont la troisième partie est consacrée à l'influence de la musique sur la respiration, le cœur, et la circulation capillaire, *Année psychol.*, 1896) ; ceux de M. le Dr Ferrand (Communication à l'Académie de médecine de Paris, dans le *Bulletin*, 1895, p. 226-270) ; de M. N. Vaschide, chef des travaux au Laboratoire de psychologie expérimentale de l Ecole des Hautes Etudes de Paris, et de M. J Lahy (*les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique*, dans la *Rivista musicale* de Turin, 1902, fasc. 1 et suiv.) ; de M. Féré, médecin de Bicêtre (*Travail et plaisir*, Alcan, 1904). Dans sa *Psychologie des émotions*, M. Th. Ribot, défendant la doctrine de James, d'après laquelle un certain *habitus* physique n'est pas la conséquence mais la cause de l'émotion, a cru trouver dans la musique un argument décisif en faveur de sa thèse ; et comme il dit ailleurs que la création musicale est faite avec des états émotionnels abstraits, on voit le rôle capital qu'il conviendrait, d'après lui, d'attribuer à l'action physique des sons. Ce

(1) Dozent pour l'histoire et la théorie de la musique à l'Université de Graz (*La Musique comme expression*, 1885, p. 121). — Cf. Lipps, *Psychologische Studien* (Heidelberg, 1885, 2e partie).

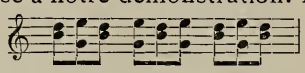
n'est là qu'une esquisse bibliographique très incomplète. Mais plusieurs des ouvrages que je viens de citer indiquent tout le nécessaire.

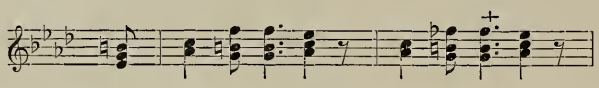
En réagissant contre l'abus des discussions métaphysiques et en s'engageant dans les voies de l'observation précise, cette doctrine a rendu de grands services et mis en lumière des faits très intéressants. Le principe qui lui sert de point de départ n est nullement embarrassant pour ceux-là mêmes qui n'admettraient pas toutes les conclusions.

Que la musique soit, à certains égards, très sensuelle, et nous procure un plaisir ou un déplaisir physiques, liés à la qualité des sons entendus, il n'en saurait être autrement, puisque la musique a pour point de départ les sensations de l'oreille. Une fausse note nous arrache des exclamations involontaires, des gestes d'impatience, et donne à notre visage une expression de malaise ; la sonorité d'une belle voix ou d'un bon instrument peut être au contraire, par elle-même, une cause de réelle jouissance. Remarquons cependant que la beauté des sons ne nous touche guère quand elle n est pas liée à un sens sérieux de la phrase jouée. Voici une expérience que nous avons tous faite. Un virtuose peut exécuter un morceau de pacotille sur un excellent violon ou un piano Pleyel : il ne nous émeut pas, il nous déplaît même et nous irrite. Au contraire, avec une voix mauvaise et en s accompagnant d'un piano médiocre, un compositeur de talent chante une de ses œuvres : il peut nous donner la sensation d'art la plus fine et la plus agréable.

Voici quelques autres observations générales.

I — Pour que la doctrine physiologique pût s'imposer et remplacer toutes les autres, il faudrait qu'elle pût expliquer, d'une facon complète et définitive, le mécanisme de l'audition Or, l'oreille est encore mal connue. Les savants y font des découvertes, auxquelles ils donnent leur nom, comme les voyageurs qui explorent des pays nouveaux. Il y a deux hypothèses, entre lesquelles on peut hésiter. La première est celle que Helmholtz a adoptée (p. 227 de l'édit. all. de 1877 et d'après laquelle l'oreille aurait, pour la perception de chaque son, un organe spécial (piliers dits *de Corti*, fibres de Hensen). Un partisan de ces idées (Mach, *Beiträge zur analyse der Empfindungen*, Iena, 1866, p. 113) est même allé jusqu'à dire que chacun de ces piliers, vibrant sous l'influence d'un son déterminé et venant frapper les filets nerveux comme les touches d'un piano, pouvait se diviser ainsi qu'une corde donnant les harmoniques du son fondamental, ce qui paraît bien étrange ! On a fait observer que le nombre des sons perceptibles est de beaucoup inférieur à celui des fibres (3.000 environ). Admettons qu'il y ait 200 fibres pour la perception des bruits ; resteraient 2 800 pour les sons musicaux, c'est-à-dire pour 7 octaves. Cela ferait 400 fibres pour chaque octave, c'est à-dire un peu plus de 33 pour chaque intervalle de ton. En d'autres termes, entre *ut* ♮ et *ré* ♮ nous devrions percevoir très facilement (puisque nous avons, par hypothèse, un organe spécial pour chacun d'eux) 33 sons différents !... On a fait observer aussi que les oiseaux, qui ont l'ouïe si fine, le sens musical relativement développé, n'ont pas de piliers ; alors on s'est rejeté sur les fibres de Hensen (au nombre de 60.000) dont chacune serait accordée pour un son déterminé... En tout cela, rien de certain ! — La seconde hypothèse est celle de l'*accommodation* ; elle admet que l'oreille est un instrument très souple dont les éléments n'ont pas de fonction spéciale, mais qui se modifierait selon les sollicitations du dehors en s'ajustant aux divers sons à percevoir.

Cette dernière opinion est celle que nous accepterions volontiers, à une condition toutefois : c'est qu'on admette que l oreille s'accommode non pas seulement et nécessairement d'après la sensation venue du dehors, mais souvent aussi d'après le sens musical lui-même, c'est-à-dire d'après une idée qui domine la sensation et lui impose sa forme. Prenons un exemple, en nous servant du piano dont l'insuffisance, si souvent dénoncée par les ennemis du tempérament, va précisément servir de base à notre démonstration. Dans la formule suivante (*Rheingold*) de Wagner :  etc., je perçois *sol-mi* comme un intervalle de sixte, appartenant à l'accord parfait renversé de *mi* ♮ mineur. Mais dans cette autre formule de la même partition (plainte des Filles du Rhin qui ont perdu l'Or) :



etc.,

le même intervalle — toujours réalisé au piano — produit une impression tout autre, je le perçois comme septième diminuée. C'est une plainte douloureuse et voilée, d'un effet poétique étrange. Il y a cependant, entre les deux intervalles, — les notes restant les mêmes, — une différence notable :

$$Sol\text{-}mi^2 = \frac{125}{75}$$
$$Sol\text{-}fa\ \flat_2 = \frac{128}{75}$$

Le rapport de *mi* ♮ à *fa* ♭ est donc $\frac{128}{125}$. C'est un intervalle qui n'est nullement négligeable, même si on ne va pas jusqu'à dire, avec Engel, que l'oreille musicale la plus fine peut distinguer la 120e partie d'un demi-ton (1). Pourquoi, avec un instrument à notes fixes, comme le piano, ai-je deux impressions très distinctes ? Pourquoi *sol-mi* ♮ me produit-il l'effet d'une consonance (accord parfait renversé) ? Pourquoi *sol-fa* ♭ me paraît-il une dissonance tirée d'un tout autre accord (7ème diminuée de la dominante d'*ut*) ? N'est-ce pas à cause de *ce qui précède* et *de ce qui suit* ? L'impression se ramène donc ici à la perception d'un rapport ; or un *rapport* est créé par l'intelligence, qui fait la synthèse de la formule mélodique. Il n'y a pas de *rapports* dans la nature ; il n'y en a pas davantage qui soient donnés dans la sensation. L'oreille semble donc *s'accommoder*, ici, d'après une idée. Toute modulation enharmonique offrirait des exemples analogues.

Si c'était la structure de l'oreille qui produit le plaisir ou le déplaisir attaché à telle formule mélodique, les impressions musicales, incapables d'échapper au déterminisme des lois naturelles, devraient être les mêmes chez tous les hommes. Au moins seraient-elles toujours identiques dans un même sujet. Une brûlure (pour reprendre les comparaisons de M. Ribot) ne laisse jamais d'être douloureuse ; tout le monde s'accorde à dire qu'on éprouve une vive souffrance en mettant la main sur un tison ardent. Ce sont là des phénomènes qui dominent notre sensibilité. Au contraire, comment se fait-il que les impressions musicales soient si contradictoires ? Pourquoi est-ce seulement à la fin du XIIe siècle (avec Franco de Cologne) que la tierce est considérée comme consonante ? Pourquoi est-ce seulement aux XIIIe et XIVe siècles que la sixte est rangée

(1) *Æsthetik*, p. 295. Cf. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 4e édit , p. 453-55. D'après Weber, l'oreille pourrait saisir le rapport $\frac{1000}{1001}$ vibrations, ce qui équivaudrait à distinguer $\frac{1}{64}$ de 1/2 ton.

aussi parmi les consonances ? Pourquoi la quarte, considérée d'abord comme consonante, est-elle regardée par Dehn (*Traité d'Harmonie*, 1840) comme une dissonance qui appelle une résolution ?... Pourquoi un même sujet est-il diversement affecté par la même symphonie, suivant les circonstances ? M. Paul Bourget nous apprend que ses sensations de musicien sont très mobiles. Ce qui l'enchantait hier, lui déplaît aujourd'hui, ou le laisse indifférent. Son oreille, pourtant, ne change pas !... C'est sans doute parce que les phénomènes musicaux ne sont pas le résultat d'un pur mécanisme ; l'oreille ne les crée pas comme le moule crée la forme de la matière fluide qu'on y verse : l'intelligence intervient pour apprécier, défaire et refaire l'œuvre du sens auditif, et lui donner, par une seconde création, un sens définitif, ou provisoire et variable comme l'esprit lui-même. Il y a là une transformation du phénomène sonore en phénomène musical, transformation où la libre activité de l'intelligence joue un rôle plus grand que l'oreille. Avoir une impression vraiment musicale, ce n'est pas s'accommoder, par une sorte de réceptivité passive, à des sollicitations venant du dehors ; souvent, c'est imposer le cachet d'une personne morale, plus ou moins riche et éduquée, à une matière indéterminée. Il est peu probable que l'oreille française ait changé d'organisation depuis un siècle ; cependant, nous goûtons peu certaines romances qui faisaient les délices de nos grands-pères, et nous applaudissons des œuvres qui leur étaient pénibles : c'est que dans les unes et les autres nous *mettons* autre chose que ce qu'ils y mettaient. — Pourquoi Berlioz déclarait-il ne pas comprendre le prélude de *Tristan et Iseult* ? Est-ce qu'on hésite jamais à dire si on s'est brûlé en mettant la main dans le feu ?

« L'homme civilisé, dit M. Ribot, est sensible à la musique (sauf des exceptions) à des degrés divers, depuis le populaire qui préfère comme le sauvage les airs bien rythmés, jusqu'au plus raffiné mélomane ; mais, pour tous, *le premier effet est physique* ». D'accord ; l'homme ne peut prendre connaissance d'une chose objective quelconque autrement que par ses sens qui sont d'abord affectés d'une certaine manière. Mais, s'il y a un degré très inférieur de culture où l'esprit subit ses sensations, il y a un moment où l'esprit s'affranchit du déterminisme physiologique, et fait ses affaires lui-même, directement, en se servant de son oreille comme on se sert d'une paire de lunettes pour lire ou pour écrire. La musique est pour lui un texte qu'il déchiffre sans avoir besoin de recourir à une traduction (par l'organisme). Il est tellement maître des nerfs, qu'il arrive à aimer — pour des raisons dont le sens esthétique est seul juge — des dissonances déchirantes ; et la musique « gaie » de certaines opérettes lui paraît triste à pleurer.

II. — Quand les physiologistes, pour montrer les effets de la sensation musicale (ou sonore), prennent des graphiques de la respiration, du pouls capillaire, des mouvements cardiaques ; lorsqu'une circonstance particulière leur permet de constater l'afflux sanguin qui, sous l'influence des sons, augmente le volume du cerveau, ou lorsqu'ils enregistrent, avec l'ergogramme de Mosso, l'énergie musculaire dépensée, ils font d'utiles travaux, mais dont les conclusions ne sont nullement incompatibles avec une théorie intellectualiste de l'art musical. Leurs expériences sont-elles incapables d'arriver à des conclusions générales, c'est-à-dire scientifiques ? Les résultats n'en doivent-ils pas nécessairement varier avec chaque sujet ? C'est ce qui paraît bien probable.

Ce qu'on peut au moins affirmer, c'est que, en voulant généraliser, ils s'ap-

puient assez souvent sur des faits de légende, ou mal interprétés. Je crois devoir en signaler brièvement quelques-uns qui reparaissent dans beaucoup de publications (1) :

1° Les *expériences faites sur les animaux* (par ex. sur les célèbres éléphants du Jardin des Plantes, l'araignée de Grétry, etc...) ; elles ne prouvent absolument rien, la psychologie de l'animal nous étant très inconnue ; 2° Les *légendes* (comme celle de Timothée, faisant entrer Alexandre en fureur ou le calmant à volonté avec des airs de musique) ; 3° Les *affirmations de romanciers* (celle de Tolstoï, par ex., dans *la Guerre et la Paix*, tr. fr. par « une Russe », vol. II, p. 117) ; 4° Le *pouvoir attribué par tradition à la musique de guérir certaines maladies*. Il y a là une erreur d'interprétation. Il est parfaitement exact que, chez les anciens et même chez les modernes, on a eu recours à la musique pour essayer de guérir certaines maladies ; mais c'est parce qu'on attribuait autrefois au chant le pouvoir *magique* (ce qui n'a rien de commun avec la physiologie) de débarrasser le malade du mauvais Esprit qui était censé le posséder ; l'opinion des modernes (jusques et y compris la thèse peu décisive de M. Soula, 1883), attribuant à la musique un pouvoir réel, n'est qu'une survivance de cette très antique croyance.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

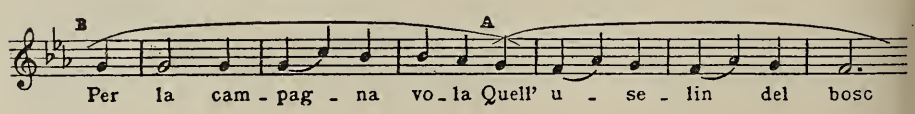
Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale (2).

II

CONSIDÉRATIONS FINALES.

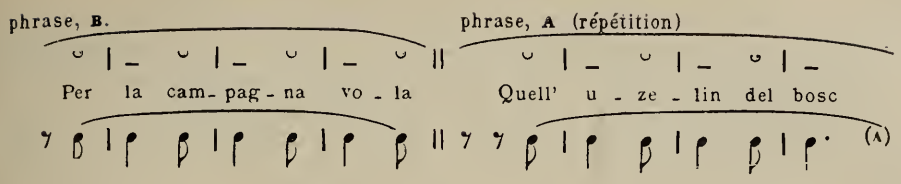
En examinant bien les cinq phrases de notre mélodie n° 1, celle de *l'Oiseau*, il n'aura pas échappé au patient lecteur qui aura suivi avec attention la structure de la version première, celle de San Florian, que deux d'entre elles, la troisième et la quatrième, ne forment point, comme les autres, des membres à part, bien définis, mais que leurs lignes mélodiques s'entrecroisent : elles sont pour ainsi dire soudées ensemble. En effet, la fin de la troisième et le commencement de la quatrième phrase ne sont point séparés par un arrêt, une interposition ; la même mesure contient, sans interruption de la ligne mélodique, la cadence, la chute de l'une et la mesure initial , le commencement de l'autre, la fin du vers *b*) et le commencement du vers *a*).

Version du S. Florian.



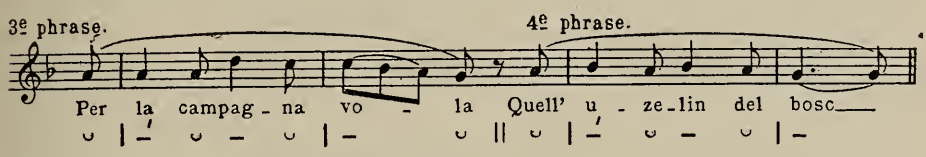
C'est là qu'a lieu la transformation du distique ou quatrain en pentamètre, c'est ici qu'est l'originalité de ce chant et qu'il dévie de la structure normale. Voici comme il aurait dû être :

(1) V. dans la *Rivista musicale* le travail de MM. Vaschide et Lahy, cité plus haut.
(2) Suite et fin. Voir la *Revue* du 1er mars.



pour faire concorder les longues et les brèves, former des mesures initiales conformes au levé.

C'est de cette manière, c'est-à-dire avec une césure bien définie, voire des pauses pour donner au chanteur le temps de respirer, que ces deux phrases (la 3e et la 4e) se présentent dans la version de la Lombardie :



Les arcs ici ne se rencontrent pas, ne fusionnent pas : chacun achève sa parabole : la distinction est parfaite et la structure pentamétrique en ressort clairement, correctement, selon toutes les règles de la musique d'art.

Que la mélodie se chante ainsi en Lombardie, nous n'avons aucune raison de le mettre en doute puisqu'elle a été notée par un musicien expert, et jusqu'à preuve du contraire nous devons admettre que sa mémoire aura été fidèle, bien que, s'agissant de mélodie populaire, le musicien professionnel, le musicien d'art soit toujours exposé, lorsqu'il écrit de mémoire un air populaire, à substituer les rythmes réguliers établis par les lois et adoptés par l'habitude aux rythmes libres du génie populaire. Il faut se garder et se méfier de tout essai de faire entrer les mélodies traditionnelles dans les formes préconçues des mesures conventionnelles. C'est pourquoi nous avons cru devoir noter nos deux mélodies non en 6/8, c'est-à-dire en rythme binaire composé : ♪♪♪ ♪♪♪, préférant les inscrire en rythme ternaire simple : $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ; en prenant pour χρόνος πρῶτος la noire au lieu de la croche, ce qui nous a paru aussi plus rationnel, vu le mouvement lent de la cantilène. Ceci nous a conduit à la constatation du mètre supérieur de *trois mesures* (*a tre battute*) (1), dont l'allure ailée, comme nous l'avons dit, prête un si grand charme à la ballade de *l'Oiseau* tel que nous l'entendîmes à San Florian et à Serravalle (2). Dans la version lombarde, trouvée dans le recueil susdit, tout se passe plus correctement, chaque phrase se compose de deux mesures isochrones, l'élément binaire symétrique préside à chacune.

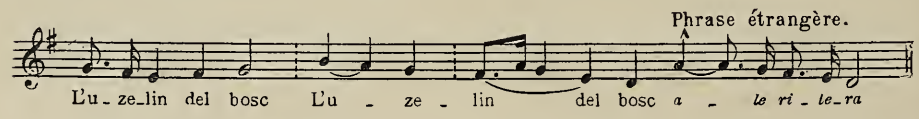
Or, correction et chant populaire se rencontrent rarement, et si la mélodie d'art et sa structure artificielle peut se comparer souvent aux cristallisations, aux formes similaires, la vraie chanson populaire est, elle, plutôt une plante, un organisme vivant, à mouvement libre, et animée d'une vie particulière dans

(1) Pendant de la tripodie ïambique du vers.
(2) Et qui ne se trouve pas dans la structure de la mélodie notée de mémoire par le Maestro Sacchi.

chaque part de ses manifestations, — dans chacune de ses branches, dont l'une ne sera jamais l'exacte reproduction de l'autre. — Que l'on compare entre elles ces trois versions recueillies de la bouche du peuple, sur cette route qui de la plaine lombardo-vénitienne monte lentement vers les Dolomites et dont ces trois versions marquent autant d'étapes : quelle diversité ! quelle désinvolture, dans celle surtout que chantent là haut sur le haut plateau des montagnes qui s'élèvent à pic en face de *Longarone* au delà du torrent qui va devenir le Piave, — et quelle poésie ! — ces jeunes paysannes de montagne — entonnant cette lente ligne mélodique fleurie comme les ondulations des prés sur leur haute plaine (*hoch-plateau*) ! Ce sont en effet les « fioritures », les « appoggiatures », qui distinguent la version du hameau *Erdt* de celle de San Florian, de celle de Serravalle ; on dirait que plus haut cette mélodie est allée, plus elle s'est affranchie des règles préconçues, des formes stylisées ; — c'est la version à 2.000^{m} de hauteur qui ressemble le moins à celle de la plaine ! — C'est à peine si on y découvre encore les traces d'une structure quelconque, outre la division primaire en deux membres de période, et, ce qui est bien plus curieux : la structure de cinq phrases en est complètement disparue ! — Ce n'est plus la forme *a a* | *b a b* que nous avions constatée dans les versions de San Florian et de Serravalle, et qui ressort si clairement dans celle de la Lombardie : c'est la forme suivante : $a + a \parallel b + b$, — en tant que nous considérons la base métrique proprement dite du distique, le même qui a servi aux autres versions. La phrase initiale, le premier vers *a*) : « (E) *L'Uzelin du bosc* », est répétée, et le second vers *per la campagna vola* aussi — sans que la phrase première y revienne pour la troisième fois, ce qui avait déterminé le pentamètre. — En

∪ | ∠ ∪ — ∪ — |
Quell' u- ze- lin del bosc

revanche, nous voyons une phrase étrangère surajoutée à la fin du premier membre de la période (Vordersatz).



Si cet épiphthegme, ou phrase surajoutée (1), ne doit compter pour rien dans la quantité du vers, il ne doit pas non plus être compté, du moins en ce cas, il nous semble, dans la quantité de la mélodie ; c'est un ornement, une prolongation volontaire, au gré du chanteur, de la note finale, comme le paraphe dans une signature.

Et nous voici à la mesure finale — si importante comme complément de la mesure initiale, si caractéristique au point de vue de l'éthos, si déterminante et indicatrice comme document ethnologique d'origine, de provenance.

Voici la physionomie des *mesures finales* des quatre versions des deux premiers vers de l'*Oiseau* mis en regard de leurs *mesures initiales* respectives :

(1) « On appelait ἐπίφθεγμα dans l'antiquité, et l'on appelle γυρισμα en grec moderne, une phrase ou un mot surajouté qui s'intercale soit à la fin, soit au milieu d'un vers, et qui ne compte pour rien dans la quantité. » (*Mél. pop. de Grèce*, de Bourgault-Ducoudray, p. 24. Introduction.)

Mesure initiale. *Mesure finale.*

S. Florian :

Quell' u -

Solo: del bosc

Per la

Chœur. vo - - la

Serravalle :

E l'u -

Solo. del bosc

Per la

Chœur. vo - - la

Erdt :

L'u - ze-lin del

Solo. del bosc a - le ri - le-ra

Per la

Chœur. vo - - - - la

Lombardie :

L'è - l'u - ze - lin del

Solo. del bosc

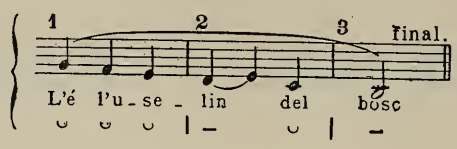
Per la

Chœur. vo - - la

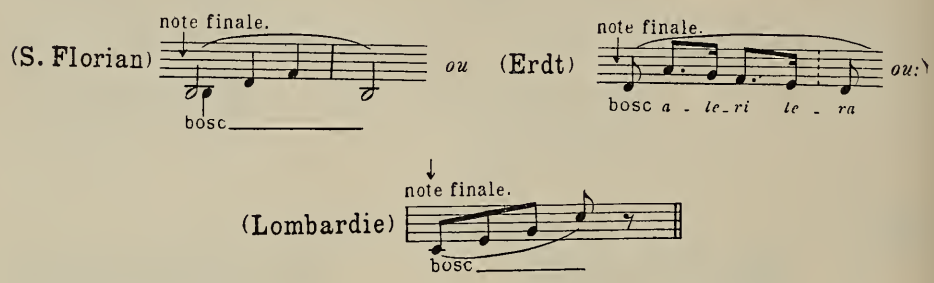
Sur huit mesures initiales, il y en a *6 au levé* correspondant au mètre ïambique avec anacrouse (San Florian, *a* et *b* ; Serravalle, *a* et *b* ; Erdt *b* ; Lombardie, *b*) et deux au frappé : l'une, de la version de Erdt, correspondant au mètre trochaïque sans anacrouse du premier vers, qui a changé sa nature par suite de l'élision de la première syllabe (*È* ou *Quell*) et est devenue tripodie trochaïque catalectique ; l'autre, de la version de Lombardie, où la syllabe *L'è* reçoit l'ictus et le frappé, de légère devient accentuée, ce qui est à noter.

Quant aux *mesures finales*, il devrait y avoir quatre mesures catalectiques et quatre acatalectiques pour correspondre avec la rime masculine et féminine du distique *del b'osc* ⏑ ⊥ et *v'ola* ⊥ ⏑.

Or elles ont toutes la tendance à transformer les valeurs des syllabes : le mot tronqué *bosc*, catalectique qui devrait finir sur le temps fort, et virtuellement finit sur le premier temps de la troisième mesure :



reçoit presque toujours, à l'exception de la version de Serravalle, une prolongation, des notes surnuméraires :



c'est-à-dire une mesure finale *acatalectique*, qui dans la version de la *montagne* se développe en une agogée *descendante*, à degrés *conjoints*, tandis que dans celle de la *plaine* cette agogée est *ascendante*, à degrés *disjoints*. Cette adjonction ajoute à la structure un élément ornemental et caractérise comme signe distinctif ethnologique et topographique les diverses versions.

III

RÉSUMÉ.

En résumant les considérations principales sur la structure pentamétrique que nous a suggérées l'analyse de ces deux chansons-ballades du Veneto occidental, et spécialement celle dont les diverses versions donnaient lieu à l'analyse comparative : l'ancienne mélodie de l'*Oiseau dans la forêt* (1), nous arrivons aux conclusions suivantes :

1. La structure à cinq divisions ou phrases musicales (pentakolon mélodique) se rencontre dans les traditions anciennes du chant populaire du Veneto et notamment dans le district de Belluno et les communes de Vittorio-Veneto jusqu'à Longarone.

2. Cette forme à cinq phrases s'y présente sous diverses variantes, et avec différents textes.

(1) Qui se chante, nous a-t-on assuré, même au delà des Alpes du Tyrol (information que nous n'avons pas encore pu contrôler nous-même).

3. Les deux spécimens principaux de ce type, les plus répandus et ayant conservé jusqu'à présent leur popularité, sont les chansons-ballades *l'Uselin del bosc* et *la Figlia del paesan*.

4. Le pentamètre musical a pour base un dimètre (2 + 2) poétique (distique).

5. Le pentamètre musical est déterminé non pas par dilatation, ni adjonction, ni répétitions de paroles, ni par intercalation d'un vers ou de mots hors cadre (ἐπιφθέγμα), mais par la répétition entière et non fragmentaire des deux vers (κῶλα) qui composent le distique et notamment par une répétition (reprise) non symétrique des deux parties, le premier vers étant chanté trois fois, le second vers deux fois.

6. La répétition des vers ne s'y fait pas d'une façon suivie, mais d'une façon mélangée ; le vers *a* étant, à sa troisième reprise, placé entre les deux répétitions du vers *b* :

a + a || + b + a + b || = 5 phrases (vers).

7. La première partie de ce pentamètre d'ordre supérieur est toujours exposée par une voix seule (coryphée), la seconde chantée par le chœur.

8. La première partie, lors même qu'elle est chantée par plusieurs voix, est toujours à l'unisson ; la seconde partie, toujours avec harmonie à deux, trois, quatre parties, presque toujours en tierces.

9. La structure musicale pentamétrique déterminée par une disposition particulière du dimètre poétique apparaît plus clairement dans la version de la *plaine* et moins distinctement dans les versions des *pré-Alpes*, pour s'effacer presque entièrement dans les *hautes Alpes*.

10. Cette disposition alternative d'un chant solo suivi d'un chœur, propre aux chants populaires d'ancienne tradition, et qui était en usage chez les anciens Grecs (première Ode pythique de Pindare), indique l'origine ancienne de ces deux chansons-ballades (*l'Oiseau dans la forêt* et *la Fille du paysan*) du Veneto occidental et ajoute, au charme musical de la structure pentamétrique qui leur sert de base, l'intérêt et le mérite d'une tradition ancienne parfaitement conservée.

E. Adaïewsky.

Venise, oct. 1903.

Errata

Dans les « Deux anciennes Mélodies de la Vénétie occidentale » de E. Adaïewsky, n° du 1er mars, *pag. 146* (notice au bas de la page), lire :

Fadalto au lieu de Fadutto ;

Fatto alto au lieu de Jutto alto ;

pag. 147, schéma métrique de *la Fille du paysan :*

|| ∠ ∪ — ∪ — ∪ —
E la fi- glia del pae- san

id. (notice au bas de la page)

lire : *phrase initiale* au lieu de phrase immédiate.

p. 151 lire : *tutti dican*, au lieu de tutti dicau.

id. inflexion qui la *rend* propre, au lieu de *veut*.

Théâtres et Concerts.

Concerts Chevillard. — *12 et 19 mars.* — *La Damnation de Faust*, conduite avec beaucoup de précision, et avec la reprise traditionnelle de la *Marche hongroise.* Mais pourquoi alors nous avoir privés naguère, avec tant d'obstination, du plaisir d'entendre deux fois le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* ? Mme Raunay est une Marguerite délicieuse, et M. Laffite un Faust excellent. — L. L.

Concerts Colonne. — *19 mars.* — 1re audition de l'*Ave Maria* de Max Bruch. Ce morceau, sans accent religieux, qui est plutôt un air de théâtre qu'une prière, peut cependant appartenir au genre de la musique mondaine pour église catholique par un certain accompagnement de harpe : les arpèges de harpe sont de rigueur pour tout *Ave Maria* qui se respecte. Mme Lola Rally a chanté en allemand avec assez de succès. Le violoncelle solo de l'orchestre, M. Ch. Baretti, a joué le *Concerto* en *ré* de Lalo. Il s'est tiré à son honneur des difficultés du finale, sans trop de fausses notes ; son style est bon, et sa sonorité charmante. Ce concerto, à peu près dénué de traits de virtuosité pure, bien écrit pour l'instrument, sauf quelques passages scabreux, a été écouté avec plaisir et a valu à l'interprète d'unanimes applaudissements. — L'ouverture des *Noces de Figaro*, exécutée dans un mouvement modéré, sans exagération de nuances, m'a fait plus de plaisir chez M. Colonne que chez M. Chevillard, où le vertige de la vitesse et le mystère du pianissimo m'avaient étrangement surpris. Pour terminer, le *Requiem* de Berlioz (13e audition), sans doute trop rempli d'effets romantiques, une ou deux fois agaçant par des puérilités démodées, mais admirable cantate de deuil et de terreur, profondément religieuse et faite pour l'église. M. Emile Cazeneuve m'a ému comme d'habitude dans son simple et poignant *Sanctus.*

M. Colonne avait donné, le dimanche précédent, la 1re audition d une *Elégie symphonique*, de M. Armand Marsick. Je reprocherai à ce musicien des visées trop ambitieuses. Son talent s'accommoderait mieux, il me semble, d'un genre de musique intime et tempéré Ce haut style qui amalgame Verdi, Massenet et Wagner, est un peu inexpérimenté : que M. Marsick cherche ce que ses épaules peuvent porter, et je ne doute pas qu'il ne montre alors des qualités plus personnelles. — A. L.

Washington Palace. — *15 mars.* — Deuxième concert de M. Ed. Bernard et Willy-Burmester. Ce dernier est un violoniste sérieux, d'un mécanisme sûr, mais trop épris de difficultés : le *Rondo* de Saint-Saëns, l'*Étude* de Chopin-Burmester, la *Danse des sorcières* de Paganini-Burmester, témoignent de ce goût fâcheux. M. Ed. Bernard triomphe dans le *Prélude, aria et finale* de Franck, et dans le *Nocturne* et la *Polonaise* de Chopin, par son jeu ample, puissant, et en même temps bien ménagé et réfléchi. Je connais peu de pianistes qui approchent de cette haute intelligence. — L. L.

Salle Erard. — *27 mars.* — Premier concert historique de M. R. Viñès. C'est sur un clavecin authentique que sont exécutées les œuvres anciennes, jusqu'au XVIIIe siècle : les variations sur le *Chant du chevalier*, du vieux maître espagnol Cabezon (1510-1566), œuvre admirable, dont la forme un peu austère s'accompagne de tant de grâce et d'émotion ; un charmant *Minuetto* inédit de Moreno (XVIIIe siècle) ; puis des œuvres de l'école anglaise, plus sèches, sauf le beau *Prélude* de Purcell ; une fugue de Frescobaldi, et une *Sonate* de Scarlati, fort jolie, avec quelques tendances à la virtuosité italienne ; nos clavecinistes enfin triomphent, avec une danse de Chambonnières, les *Vieux Seigneurs* de Couperin, que l'on croit voir glisser à pas menus sur le parquet, et son *Arlequine*, d'une recherche harmonique exquise ; les *Tourbillons* de Rameau (sur un forte-piano du XVIIIe siècle), et le *Concert des oiseaux* de Dandrieu, gazouillis confus et charmant qui parfois s'arrête essoufflé, comme pour reprendre haleine. Les œuvres de l'école allemande ont paru moins colorées, moins poétiques : la miniature convient mieux à Rameau qu'à Haendel, à Couperin qu'à J.-S. Bach. On ne saurait rêver interprétation plus souple et plus sobre, plus émue et plus impeccable, plus délicate et plus vigoureuse que celle de M. R. Viñès. — C. Z.

Jeudi 30 mars. — Brillant concert donné par Mlle Gerda Magnus, avec le concours de M. Joseph Hollman (au programme : Saint-Saëns, Max Bruch, Scarlatti, Schubert, Chopin, Hollman).

Ecole des Hautes Etudes sociales. — *20 mars.* — M. Laloy, dans sa première conférence, étudie *Fervaal*, de V. d Indy, et montre que si l'influence wagnérienne s est exercée sur le drame, la musique, par son caractère de netteté, de fermeté, de précision, même un peu minutieuse, révèle une personnalité bien accusée Le 27 mars, deux œuvres de l'école vériste française, l'*Ouragan*, de Bruneau, et *Louise*, de Charpentier, sont analysées à leur tour. Le 3 avril, il sera question de *Pelléas et Mélisande*.

— *23 mars.* — M. Calvocoressi retrace fort agréablement l'histoire de l'école russe contemporaine. Un concert fait suite à cette conférence : le quatuor Luquin enlève de verve la *Sérénade espagnole* du quatuor Bélaief (cette partie du quatuor est de Borodine). Mlle Tomasset chante avec expression, mais parfois dans un mouvement trop lent, des mélodies de Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakof et Balakiref. Et M. Viñès est merveilleux de délicatesse, de poésie et de virtuosité dans les *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky, et l'orientale *Islamey*, de Balakiref.

Salle des Galeries de la Charité. — *24 mars.* — Ce concert, composé de fragments de l'*Orfeo*, du *Couronnement de Poppée*, de l'*Armide* de Lulli, des *Éléments* de Destouches, et de *Castor et Pollux*, permettait de suivre le développement de la musique dramatique jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans une courte causerie préliminaire, en dégageant surtout le caractère dominant de ce genre de l'opéra, aristocratique et mondain dans son principe, dans ses origines, et encore aujourd'hui dans l'opinion d'une bonne partie du public M. d'Indy, qui devait diriger le concert, retenu au dernier moment par un deuil de famille, avait désigné, pour le remplacer, M. de Lacerda, qui voulut bien assumer cette lourde tâche. Il faut lui en savoir beaucoup de gré, car l'exécution a été parfaite de correction, de précision, de finesse et d'intelli-

gence ; et ainsi s'est affirmée une fois de plus devant un nombreux public, la maîtrise de ce jeune maître. Mmes M. Legrand, Pironnay et L. Flé, MM. Bourgeois et David ont eu leur bonne part des applaudissements : ne craignons pas de dire que, pour le style, les chanteurs de la *Schola* n'ont guère de rivaux. — L. L.

Salle du Journal. — *23 mars.* — La conférence de Mme de Sémo est suivie d'un concert où l'on exécute quelques-uns de ces chants arabes, si intéressants et si pieusement recueillis par M. Rouanet, notre collaborateur (n° du 1er mars).

Salons musicaux. — Toujours très brillants et très recherchés du monde artistique et littéraire, sont les samedis de M. Dujardin-Beaumetz, le très bienveillant sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. Au programme de la dernière soirée donnée rue de Valois : un fragment (correct, académique, un peu froid) de la *Symphonie* en *ut* majeur de Jules Mouquet, un des derniers prix de Rome ; le délicieux *Rondino* en *mi* ♭ de Beethoven (pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) ; le *Preludio* et *fughetta*, op. 40 — pétillant d'esprit et de grâce — de Gabriel Pierné (par les mêmes instruments, plus 2 flûtes) ; l'air de la folie de *Lucia* (bien peu de *folie* dans cette virtuosité !) par Mlle Courtenay ; *Arabesque* de Debussy et *Napoli*, de Liszt, exécutés par M. Ed. Bernard ; quelques pièces de Massenet ; un *Madrigal* aimable de Lauweryns, le menuet de l'*Orphée* de Gluck, un *Scherzo* de Widor par M. Georges Barrère, et le 1er acte de *Lakmé* (avec MM. Clément et Delvoye, Mmes Vallandri, Pierron, etc.). Je ne parle pas de la partie littéraire de cet éblouissant programme (M. Le Bargy, Mlle Sylvie, etc.). — C.

— *18 mars.* — Très intéressante matinée chez le sculpteur Alexandre Zeitlin, dont le frère, M. L. Zeitlin, joue avec beaucoup d'ampleur et de sûreté le *Poème* de Chausson. M. Ricardo Viñès nous fait entendre la *Toccata* de Debussy, et la *Pavane pour une Infante défunte*, de Ravel, d'un charme mélancolique si raffiné ; je compte beaucoup sur Ravel pour l'avenir de notre musique. M. Llobet est un virtuose de la guitare, qui tire de son instrument une étonnante variété de timbres et de nuances ; on a beaucoup goûté le *Caprice arabe* de Tarrega, et les variations sur l'air de la *Jota*. Enfin Mme Georgette Leblanc chante, dit et mime à la fois les poèmes chinois de Judith Gautier, mis en musique par M. G. Fabre, ainsi qu'une chanson de Maeterlinck, et le *Dansons la Gigue* de Ch. Bordes ; l'effet est grand et saisissant ; c'est là un art nouveau et unique en son genre, et le goût le plus pur préside à cette union de la plastique et de la musique.

Le lendemain, c'était à un concert tout moderne que nous conviait Mme la princesse de Cystria. Un joli duo de la *Tempête* de Chausson, puis la *Sonate* de Franck, fort délicatement interprétée par MM. Viñès et Zeitlin, les *Masques* et l'*Ile joyeuse* de Debussy, que M. Viñès enlève avec une fougue et une souplesse merveilleuses, le *Balcon* et le *Clair de lune*, de Debussy, où nous retrouvons Mme C. Fourrier et ses qualités si personnelles d'émotion intense et de construction intelligente, enfin deux mélodies nouvelles d'A. de Polignac : *Jardin du Roy* (1)

(1) Astruc éditeur.

et *Rêverie* (1) : j'aime beaucoup la langueur mélancolique de la première et le petit développement par imitation du milieu, qui dit si bien la tristesse des choses anciennes ; et j'aime mieux encore la seconde, pour les inflexions tendres du chant, et l'accompagnement où l'on croit voir se lever, pour retomber lentement ensuite, les voiles du souvenir. Il y a là, comme dans toutes les œuvres de l'auteur, un charme particulier et inimitable, le charme d'une pensée subtile et pure, nourrie de rêve et presque étrangère à ce monde. Mme Fourrier a merveilleusement compris et mis en valeur ces deux pièces qui lui ont valu un grand succès. Puis, le salon à moitié vide déjà, M. Viñès consent à se remettre au piano et nous joue la *Pavane* et les *Jeaux d'eau* de Ravel, qu'on ne se lasse point d'entendre. — L. L.

— Le même jour, très intéressant concert du *Double Quintette*, dans les salons de Mme Postel-Vinay.

Grande salle Pleyel. — *Concerts d'avril.* — Le 1er, M. Franz Fischer, chef d orchestre des théâtres de Munich et Bayreuth ; 2, Mme Bertrand Papin (élèves) ; 3, Mme Pasque Jétot ; 5, M. Joseph Debroux ; 6, M. Albert Geloso ; 7, M. Max Berhens, professeur au Conservatoire de Genève ; 8, la Société de Concerts des Instruments anciens ; 9, Mme Anna Fabre (élèves) ; 10, M. Franz Fischer (2e séance) ; 11, M. Edouard Tourey, avec orchestre ; 12, Mme Lucile Wurmser, harpiste ; 13, la Société des Instruments à vent, à 4 heures ; Mlle Schnitzer ; 15, M. Paul Viardot ; 16, Mlle Fernet (élèves) ; 17, M. Gustave Borde ; 18, la Société des Compositeurs de musique (avec orchestre).

— Les cinq matinées musicales consacrées à l'audition annuelle des élèves des Cours Hortense Parent auront lieu les dimanches 2, mercredi 5, jeudi 6, vendredi 7, et dimanche 9 avril (salons Pleyel). On sait que ces cours pour les jeunes filles du monde représentent l'école d'application de l'excellente école préparatoire au professorat du piano fondée par Mlle Parent en 1882.

OUVRAGES REÇUS

Roger Ducasse. — *Petite Suite*, pour piano à quatre mains. Paris, Astruc.

Gabriel Dupont. — *Poèmes d'Automne*, pour piano et chant. Paris, Astruc.

Maurice Ravel. — *Quatuor* pour instruments à archet. Paris, Astruc.

Lionel de la Laurencie. — *Essai sur le goût musical.* Paris, Joanin. (Ouvrage rempli de faits et d idées intéressantes, qui sera le régal de tous les délicats.)

Emile Trépard. — *Le cantique de Bethphagé*, piano et chant. Paris, Grus.

Guido Adler. — *Richard Wagner*, leçons professées à l'Université de Vienne, 1 vol. Leipzig, chez Breitkopf (magistral).

(1) Demets éditeur.

Informations.

Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder une somme de six cents francs à la Société quatuor Haydn-Mozart-Beethoven, et une somme de deux mille quatre cents francs à l'Ecole de Chant choral.

Roubaix. — Par arrêté du 4 mars de M. le Préfet du Nord, MM. Beyls (Yvon) et Mercier (Hector) ont été nommés professeurs du Cours élémentaire de solfège et du Cours de contrebasse à cordes, à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Turbelin, décédé.

Société des Compositeurs. — Les concours ouverts en 1904 par la Société des Compositeurs de Musique ont donné les résultats suivants :

I. *Symphonie* à grand orchestre :

Prix de 1.000 francs, offert par M. le Ministre des Beaux-Arts, non décerné.

Deux mentions honorables :

1° Avec prime de 300 francs, à M. Georges Sporck ;

2° Avec prime de 200 francs, à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Thalassa.*

II. *Œuvre symphonique* pour piano et orchestre :

Prix de 500 francs (fondation Pleyel-Wolf-Lyon), non décerné.

III. *Mélodie*, avec accompagnement de huit instruments concertants :

Prix de 500 francs, offert par M. Albert Glandaz, décerné à M. Marcel Bertrand.

Deux mentions honorables :

1° A l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Expression et Sincérité* ;

2° A M. Aloys Claussmann.

IV. *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle :

Prix de 500 francs offert par la Société, décerné à M. Emile Goupil.

Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Las! j'en tremble...*

V. *Suite* pour harpe chromatique et deux instruments à vent :

Prix de 200 francs offert par la Société, décerné à M. Edouard Mignan.

Deux mentions honorables :

1° A l'unanimité, à l'auteur de l'œuvre avant pour devise : *Instar omnium;*

2° A M. Aloys Claussmann.

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

Bordeaux. — *Grand-Théâtre.* — Quelques manifestations hostiles à la direction se sont produites ces jours derniers au Grand-Théâtre au sujet de diverses récriminations formulées par quelques énergumènes. Je suis extrêmement heureux de constater que leur but a totalement échoué et que notre sympathique directeur, M. F. Boyer, a montré, dans une lettre justificative, la situation toujours florissante de notre scène, en rapport avec les moyens qui lui sont fournis et les besoins du répertoire moderne.

Dans *Manon* et *Lakmé*, M. Ed. Clément vient de remporter un énorme succès. Il semble même que son merveilleux organe ait gagné en sonorité et en ampleur

dans le médium ; dans ces conditions, notre plus vif désir est de le voir le plus souvent possible revenir parmi nous.

M. Jérôme est engagé sur notre scène pour le restant de la saison.

Jos. Grimo.

Lille. — Le dernier concert de la Société de musique de Lille, dimanche 12 mars, débutait par la *Pastorale* que M. Maquet conduisit avec une grande autorité. Il la joue « à l'allemande », et ses mouvements rappellent plus ceux de Nikisch que ceux de Chevillard. Quoi qu'il en soit, l'exécution a fait grand plaisir, justement parce qu'elle n'était pas ce qu'on entend tous les jours, et la deuxième partie a été écoutée religieusement, car l'orchestre l'a rendue avec un charme infini.

Le *Mazeppa* de Liszt, qui suivait, n'a pas enthousiasmé la salle, non que l'exécution n'en fût pleine de feu, mais cette œuvre contient par trop de « ferblanterie romantique » et manque de conviction, principalement dans la petite marche finale, fantaisiste mais banale. Mlle Renier a fait entendre le *Concerto* pour harpe de Pierné. Ecrit pour l'orchestre dans une tonalité désagréable, le *Concerto* fait briller toutes les ressources de la harpe, débutant par un thème qui n'est pas sans analogie avec celui de *l'Après-Midi d'un Faune*, avec, après quelques modulations, un allegretto point désagréable par ses pizzicati de cordes.

Mlle Renier possède plus de force et de virtuosité que de charme réel, mais il est vrai, point de mièvrerie, et son beau talent s'est exercé plus à l'aise dans des pièces pour harpe seule et surtout dans la *Gavotte* de la sonate de violon de Bach en *si* mineur, arrangée pour piano ou harpe par Saint-Saëns.

Mme Brema, par son style et son autorité admirables, éclipse, à mon avis, toutes les cantatrices dramatiques actuelles, chantant à mi-voix l'air d'*Orphée* de Gluck avec des demi-teintes exquises ; elle a ensuite déployé son talent dramatique dans le finale du *Crépuscule*, où elle arrache l'admiration des moins convaincus, tant par son art que par la noblesse de ses attitudes. L'orchestre, qui l'accompagnait sans répétition, acquiert de jour en jour plus de souplesse, de sonorité et de cohésion. Lille renaît d'ailleurs à la musique : fondation d'une Société d'instruments à vent et d'une Société de musique de chambre que dirige Rieu et son excellent quatuor à cordes. Au dernier programme, Monsuez a joué à ravir la *Sonate pour violoncelle* de Strauss, et Rieu celle de Benjamin Godard.

Mlle Chrétien, qui les accompagnait, est une belle artiste ; mais pourquoi s'opiniâtre-t-elle à écraser de la sonorité de son Steinway l'instrumentiste qui n'en peut mais ? C'est à décourager de faire de la musique de chambre !

Pendant ce temps, la Société des Concerts populaires poursuit sa marche monotone et n'a pas d'histoire. Après un concert Dubois Duvernoy, honnête, mais terne, elle s'apprête à donner un festival Blockx. Le Directeur du Conservatoire d'Anvers saura galvaniser, par sa maîtrise, l'orchestre languissant et donnera à M. Gédalge, qui y assistera, l'idée qu'il se trouve devant une association pleine de vie et de sentiments artistiques.... Dr H. Gaudier.

Rouen. — Après bien des incidents — en octobre grève d'une partie du personnel, en novembre dissolution de la société formée entre les directeurs, MM. Métot et Queval, qui ne s'entendent plus, en janvier liquidation judiciaire de la

direction Queval, — le calme semble revenu au Théâtre des Arts et la saison s'achève aussi brillamment que possible, grâce à l'intelligente administration du directeur actuel. — M. Raoul François n'est pas un inconnu à Rouen ; tout le monde ici a gardé un excellent souvenir des deux années durant lesquelles il avait déjà administré le Théâtre. Ses deux saisons furent superbes pécuniairement, ce qui est quelque chose, et artistiquement, ce qui est beaucoup. C'est alors, je tiens à le rappeler, que *Siegfried*, à cette époque non encore représenté en France, le fut pour la première fois à Rouen.

Cette année, M. François assuma une lourde tâche en consentant à prendre la direction du Théâtre pour les deux mois qui restaient à courir. La troupe léguée était sans répertoire, et, pour amener le public, on devrait changer l'affiche le plus souvent possible. Certes, les résultats obtenus n'ont pas toujours été fameux, mais je dois reconnaître que la faute n'en est pas au directeur, et malgré tout il y eut plusieurs soirées intéressantes, entre autres celles données avec les concours de Mlles Thevenet, Soyer, MM. Zocchi, Fournets, etc.

Quant aux nouveautés de cette année, elles se résumeront à la *Reine Fiammette*, *Suzel* d'André Pollonais et *Grisélidis*. Le délicieux conte dramatique de MM. Xavier Leroux et Catulle Mendès, joué sous le règne de M. Queval, retrouva au Théâtre des Arts le succès qui l'accueillit à Paris lors de son apparation. L'auteur dirigeait et sut parfaitement vivifier l'orchestre ; je fus surtout frappé des nombreuses qualités de l'exécution orchestrale

Suzel, de MM. Julien Goujon, Bernède et André Pollonais, compte parmi les mauvais legs forcément recueillis par M. François. Sur un sujet bien anodin, M. Pollonais écrivit une partition où l'on trouve encore roulades et romances d'une inspiration par trop facile ; on en est aussi resté à la première représentation.

GEO. MONTREUIL.

M. Camoin, actuellement directeur du Théâtre d'Angers, est nommé pour trois ans directeur du Théâtre des Arts.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	17.692 41
21 —	*Sigurd.*	Reyer.	11.407 »
23 —	*Tannhäuser.*	Wagner.	14.319 91
25 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	15.265 76
27 —	*Daria. — Coppelia.*	G.Marty.Léo Delibes.	11.828 91
30 —	*Le Fils de l'Etoile.*	C. Erlanger.	14.135 91
1er Février	*Daria. — Rigoletto.*	G. Marty. Verdi.	14.795 76
3 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	18.509 41
4 —	*Tannhäuser.*	Wagner.	12.346 »
6 —	*Daria. — Rigoletto.*	G. Marty. Verdi.	13.796 91
8 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	14.632 76
10 —	*Sigurd.*	Reyer.	16.167 41
11 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	13.793 »
13 —	*Daria. — Rigoletto.*	G. Marty. Verdi.	12.173 41
15 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	13.463 26
17 —	*Faust.*	Gounod.	21.317 41
18 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	11.700 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Janvier	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	8.863 »
21 —	*Xavière. — Hélène.*	Th. Dubois. Saint-Saëns.	6.912 88
22 — matinée	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	9.608 50
22 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	5.828 50
23 —	*Mireille.*	Gounod.	4.531 50
24 —	*Carmen.*	Bizet.	6.306 »
25 —	*Xavière. — Hélène.*	Th. Dubois. Saint-Saëns.	3.613 »
26 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	9.807 52
27 —	*Manon.*	Massenet.	6 865 »
28 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	9.904 74
29 — matinée	*Louise.*	Charpentier.	6.666 50
29 — soirée	*Cavalleria Rusticana.— Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	5.806 50
30 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.625 50
31 —	*Manon.*	Massenet.	6.556 50
1er Février	*Carmen.*	Bizet.	6.234 »
2 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.479 64
3 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	8.497 »
4 —	*Werther.*	Massenet.	9.740 38
5 — matinée	*La Fille du Régiment. — Xavière.*	Donizetti.Th.Dubois.	5.494 50
5 — soirée	*Les Rendez-vous Bourgeois. — La Traviata.*	Nicolo. Verdi.	5.211 50
6 —	*Le Domino noir.*	Auber.	4.543 »
7 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	5.768 50
8 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	5.823 50
9 —	*Orphée.*	Gluck.	9.372 52
10 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.309 50
11 —	*Orphée.*	Gluck.	9.726 74
12 — matinée	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	7.211 50
12 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.231 50
13 —	*Xavière. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	Th. Dubois. Nicolo.	4.297 »
14 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame*	Mascagni. Massenet.	5.158 50
15 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	6.356 50
16 —	*Orphée.*	Gluck.	9.053 64
17 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.153 50
18 —	*Orphée.*	Gluck.	9.603 88
19 — matinée	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	7.079 »
19 — soirée	*Les Noces de Jeannette —Lakmé.*	Massé. L. Delibes.	6.140 50

Monte-Carlo. — Première représentation (création) de *Amica*, opéra en 2 actes, poème de M. Paul de Choudens, musique de Mascagni.

Le nouvel opéra du célèbre compositeur italien témoigne d'un certain effort. On sent que les critiques adressées à ses précédents ouvrages ne l'ont pas laissé indifférent. Mais si la musique d'*Amica* serre de plus près le texte du livret,

elle est bien toujours de M. Mascagni, très italienne, heurtée, violente, recherchant les effets un peu gros, et dédaignant quelquefois la distinction.

Le poème est de M. Paul de Choudens. C'est un drame court qui, en peu de scènes, se hâte vers le dénouement. Un fermier, veuf, veut épouser une belle fille qui l'a ensorcelé ; mais il est gêné pour cela par Amica, sa fille, dont il se débarrasse en la fiançant à un de ses serviteurs, le timide Giorgio, qui est amoureux d'elle. Amica préfère le propre frère de son fiancé, Rinaldo, qui a été recueilli autrefois avec Giorgio à la ferme. De caractère indépendant, il s'est retiré depuis longtemps dans la montagne, où son amoureuse va le retrouver.

Ceci est l'action du premier acte, au début pastoral et se passant dans un site alpestre. A la fin de l'acte, Amica s'enfuit au milieu d'un orage classique d'un effet peu nouveau.

Au deuxième acte, beaucoup de sentiments passionnés sont exprimés violemment. Giorgio, renseigné par la nouvelle fermière, poursuit sa fiancée, la trouve dans les bras de son frère et hésite entre son amour et son affection fraternelle. Nouvelle chevalerie rustique, Rinaldo cède généreusement Amica à son rival et s'enfuit après avoir franchi un torrent sur un tronc d'arbre servant de pont. Mais Amica ne veut que lui et pour le suivre s'engage sur cette passerelle dangereuse; elle tombe dans le précipice où elle se noie. Les deux frères, unis par la douleur, pleurent dans les bras l'un de l'autre.

Le rôle d'Amica devait primitivement être créé par Mme Emma Calvé. Il a été appris un peu à la hâte par Mlle Farrar, et un peu d'indécision s'en est suivi à la première représentation, qui n'en a pas moins été très bonne avec Mme Rainaldi, MM. Renaud, Rousselière, Lequien et l'orchestre de M. Jehin.

Cette œuvre, ainsi que la plupart des premières représentations à Monte-Carlo, faisait partie d'une fête de bienfaisance donnée au profit de la caisse de secours de la colonie italienne.

Hélène, de M. Camille Saint-Saëns, vient de triompher de nouveau, avec une interprétation admirable : Mme Litvinne a chanté et joué le rôle d'Hélène en grande tragédienne lyrique ; la voix généreuse de M. Rousselière a sonné à merveille dans le rôle de Pâris ; Mme Deschamps-Jehin fut une Pallas hautaine, fatale, de superbe allure. Et Mlle de Rubo a délicieusement chanté les phrases de Vénus.

L'orchestre, dirigé par M. Léon Jehin, a exécuté en absolue perfection cette partition magistrale.

Les Concerts classiques et modernes, en ce moment de grande saison, attirent un public nombreux qui emplit la salle Garnier et applaudit les œuvres inscrites au programme par M. Léon Jehin, et les virtuoses qui prêtent leur concours à ces belles séances musicales.

Après MM. Léon Moreau et Hugo Heermann, le maître pianiste Raoul Pugno a remporté un succès enthousiaste : il a admirablement joué Mozart, avec une fidélité d'interprétation telle que le génial compositeur de *Don Juan* revivait sous les doigts évocateurs du génial interprète. Dans l'*Africa* de Saint-Saëns et le *Rondo* de Weber, M. Raoul Pugno a fait acclamer sa virtuosité unique au monde, et surtout sa profonde fidélité d'interprétation : l'extraordinaire musicalité, qui fait la personnalité de l'éminent concertiste, assure au public des sen-

sations d'art pur, — ce qui est le privilège de M. Puguo, — et conquiert au grand artiste un succès qui va croissant d'année en année, et consolide sa triomphale réputation aujourd'hui mondiale.

Nice. — Première représentation (création) de *Rolande*, opéra en 3 actes et 4 tableaux, poème de M. Paul de Berel, musique de M. Hirschmann.

Parmi les compositeurs de la jeune école française, plusieurs cherchent à s'imposer à un public encore indécis dans ses préférences, en lui faisant de nombreuses concessions. Ils usent volontiers des harmonies modernes afin que l'on sache bien qu'ils connaissent leur affaire, mais sont assez réactionnaires dans leurs conceptions dramatiques. Cette tendance se remarque dans beaucoup d'œuvres nouvelles ; je l'avais constaté déjà, entre autres dans *Guernica*, dans *la Flamenca*, et même dans la *Reine Fiammette*, qui, au moins, est traitée, elle, avec originalité et une maîtrise remarquable. Je la constate encore dans *Rolande*.

M. Paul de Choudens, dont Paul de Berel est le pseudonyme, a favorisé cette tendance en offrant à M. Hirschmann un livret en prose rythmée, découpé en morceaux bien distincts, qui pourrait avoir été écrit pour Hérold ou Auber. Les effets les plus connus y sont accumulés le long d'une action assez simple, se passant sous le Directoire, et qui rappelle la *Proserpine* de Saint-Saëns ou la *Coupe et les lèvres* de Musset.

Après un prélude aux harmonies originales et cherchées, le premier acte s'ouvre sur le jardin des Tuileries, où, entre autres couples, devisent un jeune officier, retour d'Italie, et Rolande, sa fiancée. Dès le lever du rideau, la musique a changé de style ; elle est devenue monodique, rythmée, mélodique. Elle évite de couvrir les voix. Elle se compose le plus souvent de morceaux détachés précédés d'une ritournelle, et se terminant sur la tonique après un point d'orgue.

Le jeune officier est également aimé par une courtisane, Margha, son ancienne maîtresse. La rupture inévitable rend cette amante enragée. Elle fait provoquer son ancien amant par un bretteur dangereux avec qui il se battra le lendemain.

Le deuxième acte débute de nouveau par un prélude polyphonique qui fait place ensuite à des danses, vieux style, assez mal amenées, destinées évidemment à faire contraste avec la situation dramatique des deux jeunes époux. Car l'officier, marié de la matinée, a été obligé de quitter, en prenant un prétexte quelconque, son épouse pour aller se battre. Au 3e tableau, nous assistons à ce duel, ce qui allonge inutilement la pièce. Mais il y avait là encore un effet à produire : la scène se passe derrière un couvent à l'intérieur duquel chantent des moines qui se taisent, comme par hasard, au moment du combat, et se remettent à chanter, toujours comme par hasard, au moment où le spadassin est tué par son adversaire.

Au dernier acte, nouveau contraste. Au début, leçon de danse très longue, gavotte qui semble écrite pour un *Petit Duc* quelconque, cela exécuté dans un vestibule, donnant sur un salon illuminé que l'on aperçoit de biais dans le fond. Margha pénètre dans ce vestibule alors que la fête est commencée. Elle offre à Rolande confiante des fleurs empoisonnées. La jeune femme les respire et meurt dans les bras de son époux, qui revient vainqueur de son duel, pendant que dans le grand salon on entend une valse genre Johann Strauss.

Mlle Cesbron est naturelle et gracieuse dans le rôle de Rolande ; Mme Heglon

est très belle dans celui de la courtisane jalouse. Le compositeur a écrit pour elle des notes basses tout le long de la partition, et l'abus finit par émousser leur effet. M. Salignac personnifiait le jeune officier très convenablement.

Mise en scène et orchestre très suffisants. Succès contestable.

EDOUARD PERRIN.

Le journal *les Beaux-Arts illustrés*, qui va paraître prochainement sous la direction de M. Arthur Bloche, expert près la cour d appel, avec M. Gaston G'Sell, rédacteur en chef, sera, grâce à son organisation et à ses éminents collaborateurs spéciaux, l'organe le mieux renseigné sur le mouvement des choses d'art dans les musées nationaux et étrangers et dans les expositions.

Introduisant ses lecteurs chez les grands collectionneurs, dans les ateliers d'artistes, d'industries appliquées aux beaux arts. il donnera les comptes rendus les plus complets des ventes publiques avec physionomie des salles, prendra l'initiative de toutes les œuvres de bienfaisance au profit des artistes en détresse, afin de propager le développement de l art français et d'encourager toutes les bonnes volontés.

La littérature. la musique, la poésie, l'archéologie. tout ce qui touche à l'art, aux sports, trouvera, dans le journal *les Beaux-Arts illustrés*, tant par le texte que par les gravures, un cadre digne d'eux

Les chroniques immobilière, financière et de la mode, y occuperont une place importante.

L'abonnement pour Paris et la province : six mois, 7 fr ; un an, 12 fr. ; pour l'étranger : six mois, 8 fr., un an, 15 fr.

S'adresser, pour toute communication, en l'hôtel des Beaux-Arts illustrés, 51, rue Saint-Georges. (Téléphone 155-48.)

Nous rappelons à nos abonnés le Concours de Composition qui a été ouvert par la **Revue Musicale**, *pour un chœur à voix mixtes destiné à être exécuté dans les écoles. Nous avons déjà donné le programme de ce Concours (prix offert : 600 fr.), pour lequel les délais d'envoi expireront le 1er août 1905.*

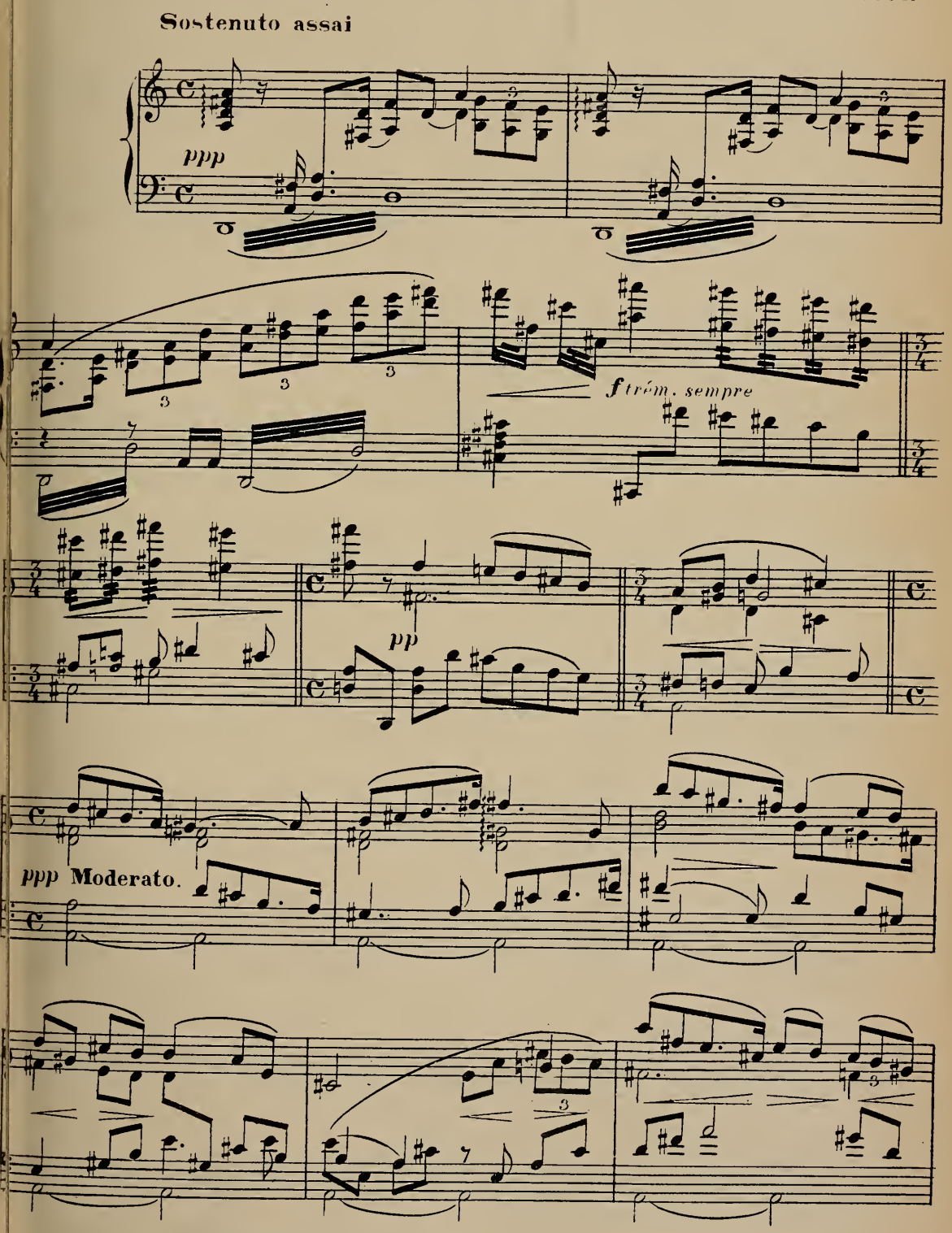
Le Gérant : A. REBECQ.

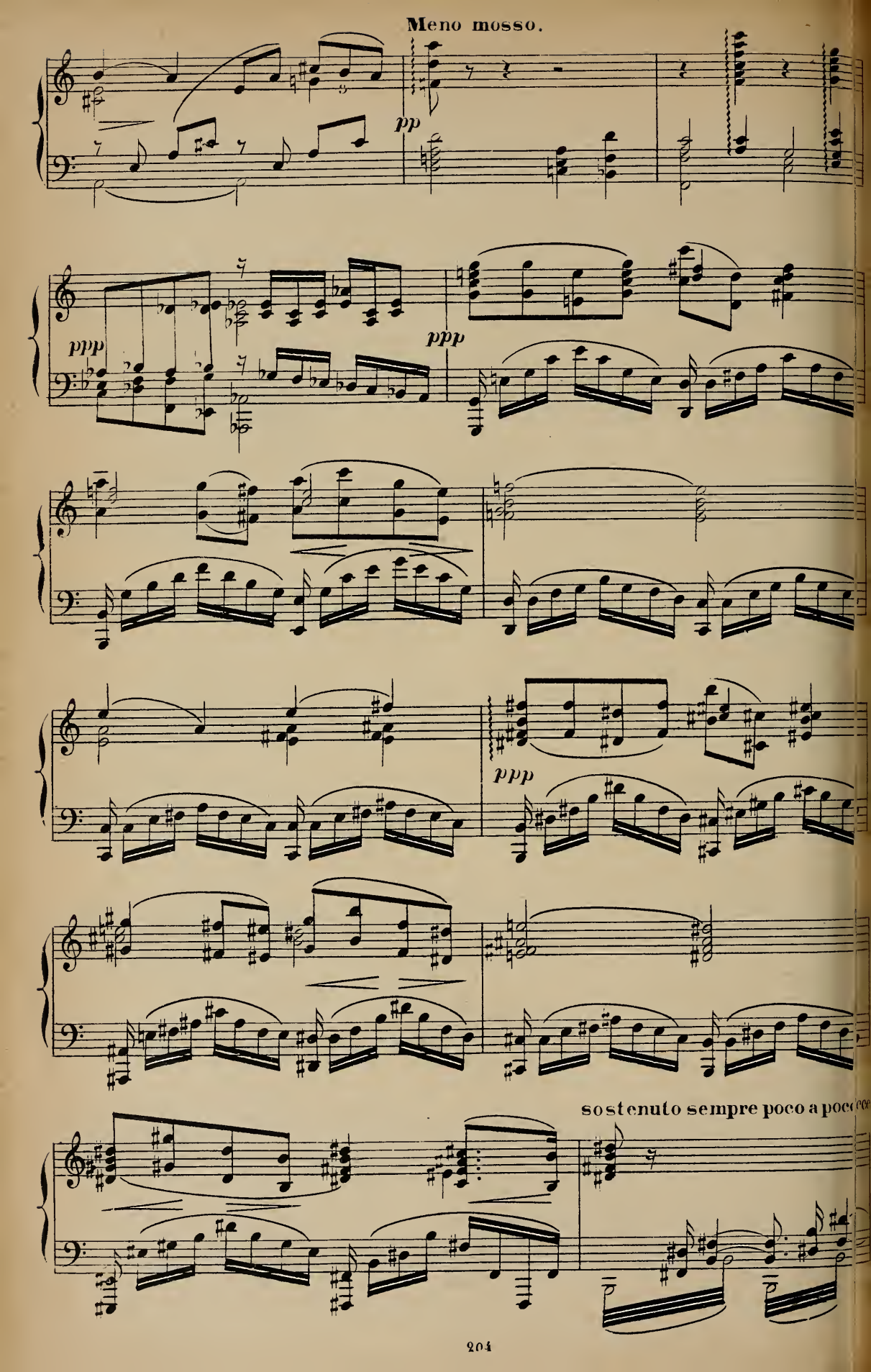
Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

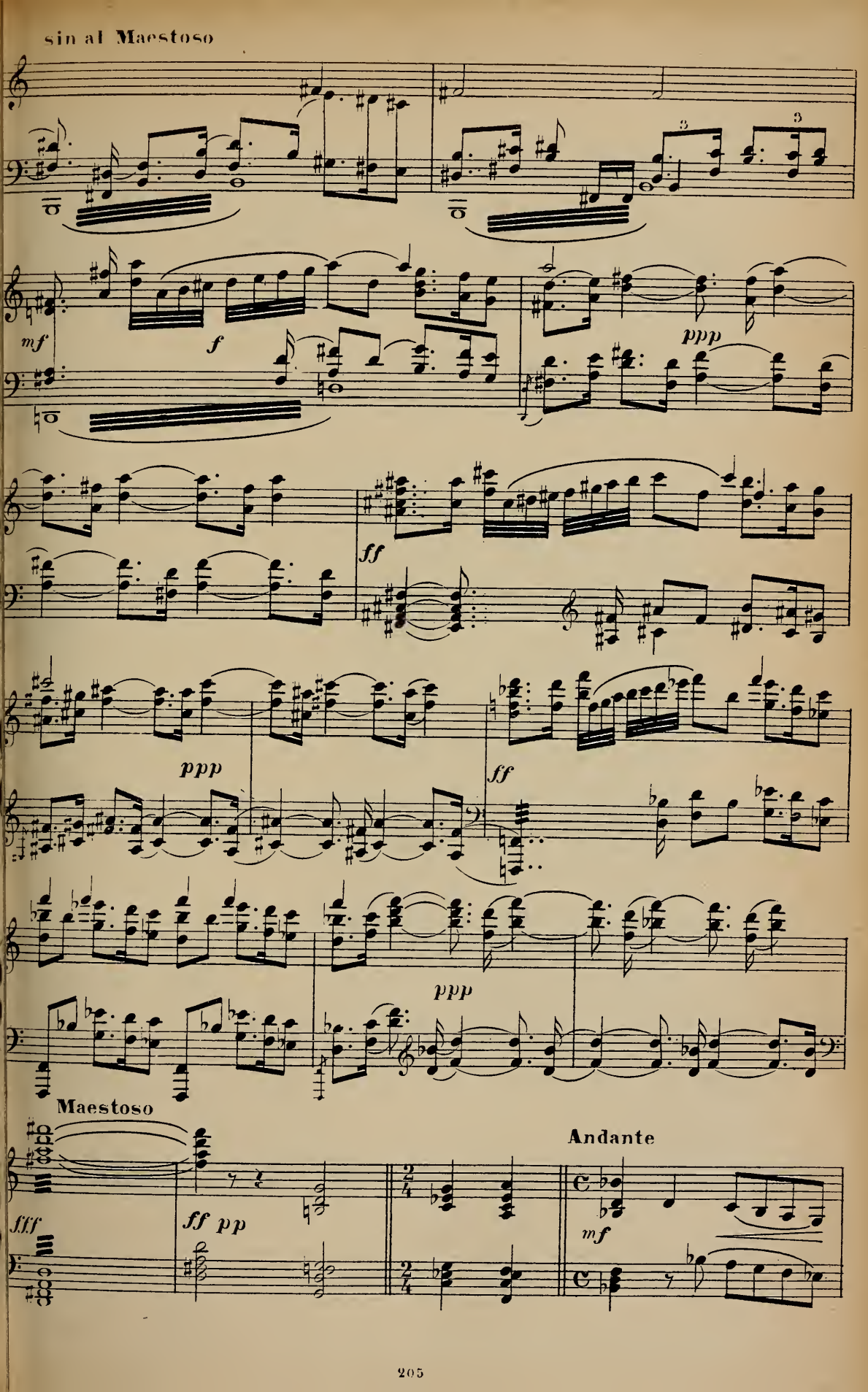
Hippodamie

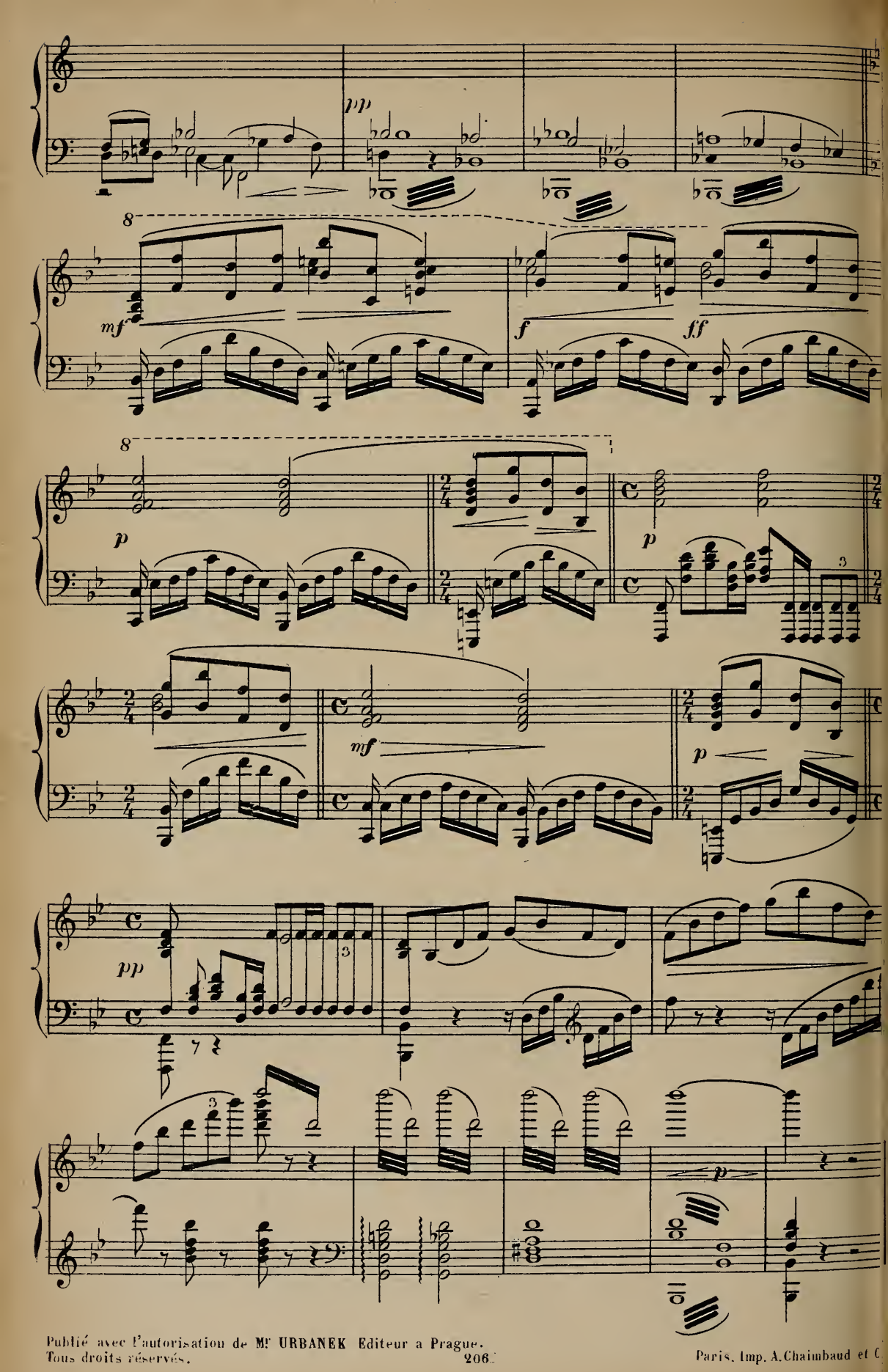
SCÈNE FINALE

ZDENÈK FIBICH




Meno mosso.
pp
ppp
ppp
ppp
sostenuto sempre poco a poco


sin al Maestoso
mf
f
ppp
ff
ppp
ff
ppp
Maestoso
fff
ff pp
Andante
mf



Publié avec l'autorisation de Mr URBANEK Editeur a Prague.
Tous droits réservés.

Paris. Imp. A. Chaimbaud et C.

LA

REVUE MUSICALE

N° 8 (cinquième année) 15 Avril 1905.

DANSES SACRÉES BRAHMANIQUES.

LADY MAC LEOD MATA-HARI.

Est-ce une image de fantaisie que nous publions? celle d'une statue aussi peu habillée que telle femme de marbre que je me rappelle avoir vue près d'un tombeau dans une église d'Italie ? Non, mais celle d'une jeune Javanaise, Lady Mac Leod Matá-Hári, que la Société des Photographes amateurs nous présentait il y a quelques jours dans un théâtre privé (le théâtre Mors) qui lui avait eté prêté pour cette éblouissante soirée. Lady Mac Leod, etc., a exécuté des danses sacrées, — sacrées, *disait le programme (hum ! hum !) — de divers caractères : la* Fleur magique, *en l'honneur de Vichnou* ; *la* Danse guerrière, *en l'honneur de Soubramayen ; l'*Invocation à Siva. *Ces dieux de l'Inde ont évidemment un esprit et des usages très particuliers. Dans les deux premières danses, Matá Hâri était vêtue jusqu'à la ceinture, en commençant par les genoux environ et en exceptant la jambe gauche. A la dernière, elle s'est présentée d'abord couverte de vêtements et de voiles de couleurs différentes ; devant la statue de Siva, avec une mimique passionnée, elle les a enlevés un à un jusqu'au dépouillement total et à l'offrande mystique (?) de son corps, — brusque apparition suivie d'une prostration devant l'autel du dieu... Sur ces danses*

mimétiques, d'une expression intense et d'une réelle poésie, M. Guillouet, du musée Guimet, devait faire une conférence historique. A son défaut, la conférence a été lue par le secrétaire général de l'Opéra-Comique. Elle était coupée — et c'était un repos que l'on comprendra — par les danses, qui lui servaient d'illustration. La nombreuse assistance, pour laquelle la salle exquise de M. Mors était trop étroite, comprenait l'élite sérieuse et la plus honnêtement distinguée de la société parisienne. Nous avons rarement vu réunion mondaine aussi élégante et aussi brillante. La danseuse a été discrètement applaudie et rappelée une fois. On ne s'est pas plus étonné de cette Javanaise à la peau un peu teintée, que des statuettes-bibelots qui ornent tant de salons. Le nu absolu est-il plus décent que le demi-nu ? Il est au moins plus artistique. Est-il plus sacré? J'hésite à me prononcer sur ce point. C'est affaire de haute érudition ; mais, d'habitude, l'inconvenance est dans le spectateur, et non dans le spectacle.

Voilà Miss Isadora Duncan dépassée. Il est vrai que Mâta-Hâri ne lui fait jamais concurrence sur les théâtres publics. Elle ne déploie sa grâce parfaite que dans des réunions fermées où l'on est curieux de connaître le naturalisme profond de certaines religions orientales.

A propos d'ARMIDE. — Notre Supplément musical.

La répétition générale de l'*Armide* de Gluck est donnée à l'Opéra au moment où nous écrivons ces lignes. Nous lui consacrerons une étude dans notre prochain numéro. La *Revue Musicale* a déjà publié (dans son n° du 25 août 1903) un fragment de l'*Armide* de Lulli, et un fragment de l'*Armide* de Gluck. Comme suite à ces éléments de comparaison, et à propos de la reprise si brillante faite par M. Gailhard, nous donnons aujourd'hui, en la réduisant pour piano d'après la grande édition des *Œuvres complètes*, l'ouverture du *Rinaldo* de Hændel. Comme la plupart des ouvertures du maître, celle-ci est traitée dans le style français. Après un *Largo* d'un beau sentiment, vient un épisode fugué rapide, plein de combinaisons ingénieuses. Hændel a toutefois enrichi cette seconde partie d'effets de violon solo, inconnus aux compositeurs français. Et pour conclure, après un thème très expressif du hautbois solo, il a amené une troisième reprise en $\frac{12}{8}$ de caractère vif et animé. Telle qu'elle est, cette composition instrumentale est très intéressante et donne une idée exacte des diverses ressources que le maître saxon a employées dans sa musique d'orchestre.

H. Q.

Le Vandalisme musical.

(*Séance du Sénat du 25 mars 1905.*)

Nous reproduisons sans commentaires une partie du très remarquable rapport que M. Déandréis, sénateur de l'Hérault, Rapporteur du Budget des Beaux-Arts, a lu au Sénat, le 24 mars. Que pense du vandalisme musical M. Bernheim, *Commissaire du Gouvernement* près les théâtres subventionnés ?

Ces grandes partitions (*Don Juan* et *Armide*) exigent le respect de leur « lettre ».

A ce propos, il nous sera permis de rappeler — d'un peu loin — la discussion qui s'ouvrit au Congrès de l'histoire de la Musique de 1900 et la conclusion qui y fut adoptée.

Le Congrès émit le vœu « que les chefs-d'œuvre du répertoire musical soient soumis, dans les établissements officiels, aux dispositions de la loi sur les monuments historiques, qui existe dans tous les pays du monde civilisé ».

Ce vœu intervint à la suite d'un fort intéressant rapport présenté par M. Jules Combarieu.

« La plupart des pays de l'Europe, dit le savant professeur de l'Histoire générale de la musique au Collège de France, ont des lois où se trouvent consacrés les deux principes suivants : 1° les monuments du passé ayant un caractère historique ou artistique doivent être considérés comme une richesse nationale et inaliénable ; 2° l'État, mandataire de la nation, a la charge de protéger ces monuments à la fois contre la malveillance et contre le zèle dangereux de certains restaurateurs... Mais pourquoi la musique n'est-elle pas nommée dans les lois qui protègent les monuments d'art ? pourquoi les arts plastiques, absorbant toute la sollicitude des pouvoirs publics, jouissent-ils d'une sorte de privilège ? Est-ce qu'un opéra ou une symphonie du XVIIIe siècle n'offrent pas un intérêt « historique ou artistique » ? Est-ce que les chefs-d'œuvre de l'art musical ne font pas partie, en tout pays, de la « richesse nationale » ? N'est-il pas anormal que le législateur se soit appliqué avec tant d'insistance à proscrire le « grattage et le badigeonnage » de certains monuments antiques, en disant avec raison : « C'est déshonorer un monument que de lui faire subir l'une ou l'autre de ces opérations », et qu'il se désintéresse des « opérations » analogues, et même plus graves, qu'on fait subir aux monuments de l'art musical ? »

Le Congrès de 1900 a fait siennes les considérations émises par M. Combarieu en les appliquant, notamment, à la partition de *Don Juan*, dont les représentations du chef-d'œuvre de Mozart à l'Opéra et à l'Opéra-Comique n'ont jamais respecté le texte original et correct. On a ajouté des entr'actes, des récits, des ballets ou des marches empruntés à l'œuvre symphonique ou instrumentale du maître. Et M. Combarieu, se plaignant des mêmes méfaits à l'encontre de *Joseph*, de *Fidelio*, des *Troyens*, voudrait que l'Etat « étendît à la musique les mesures protectrices dont bénéficient les arts voisins ».

Il faut approuver la décision du Congrès de 1900, et, si le bras séculier nous semble pouvoir difficilement intervenir dans la pratique par des mesures coercitives : peines disciplinaires, amendes, etc., il est permis de demander, du moins, qu'une inspection des Beaux-Arts compétente s'exerce sans pitié pour

mettre fin aux abus signalés avec une si légitime sévérité et qui ne sont pas à l'honneur du renom musical français.

DÉANDRÉIS, *Sénateur de l'Hérault*,
Rapporteur du budget des Beaux-Arts.

Conseils aux jeunes compositeurs.

De province, de jeunes compositeurs nous écrivent quelquefois pour nous soumettre un de leurs essais, en nous demandant s'ils doivent *continuer*, s'il convient même qu'ils se rendent à Paris, soit pour y compléter leurs études, soit pour y tenter la fortune

Nous tenons à reproduire ici les conseils généraux qu'en dehors de certaines observations spéciales nous ne nous lassons pas de répéter :

1° Si vous avez réellement la vocation du compositeur, tranquillisez-vous: vous la reconnaîtrez au besoin irrésistible d'écrire et de produire, et il est inutile de faire fonds sur un témoignage quelconque. Vous ferez de la musique, en dépit de tous les obstacles. — Si vous n'êtes prêt à composer que sur les encouragements d'autrui et sur une sorte d'invitation venue du dehors, c'est que vous n'avez pas la vocation. Sur ce premier point — n'eussiez-vous pas encore terminé vos études — il est donc oiseux de continuer la conversation.

2° Si vous êtes riche ; si le hasard ou le travail des vôtres vous a mis complètement à l'abri du besoin, alors venez au plus tôt à Paris pour y cultiver le noble goût de la musique. — Si vous avez besoin d'une fonction pour assurer votre existence, gardez-vous de quitter la province. Ici, il y a pléthore de musiciens, de professeurs, de pianistes, de violonistes, de compositeurs émérites, connaissant à merveille tout ce qu'on peut connaître du métier. Pour réussir, le talent ne suffit plus. Le public est surmené ; il ne se dérange, en dehors des amis, que pour les grandes occasions. On a beau envoyer gratuitement des centaines de billets à d'innombrables concerts, les auditeurs viennent peu ou ne viennent pas, parce qu'ils ne peuvent être en vingt lieux à la fois. Pour les compositeurs, les deux théâtres lyriques sont difficilement abordables. Les grands concerts, dans le même cas. Une récente prescription officielle les a rendus plus accueillants ; mais cette mesure, très critiquée, ne durera pas. Un musicien libéral (M. Cortot) avait songé à créer une sorte d'asile pour les talents jeunes ; mais il a dû se montrer bientôt aussi exigeant que les Colonne et les Chevillard ; sans quoi, la valeur de l'entreprise eût été insignifiante aux yeux du public.

Méfiez-vous donc des miroirs d'alouette que vous voyez briller.

Ne prenez le train pour Corinthe que si vous avez déjà la notion complète de toutes les épreuves qui vous y attendent, et si vous êtes sûr de ne pas être vaincu par les difficultés matérielles ! — C.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

VI. — LA MUSIQUE ET LA PHYSIOLOGIE d'après Helmholtz.

(Cours du lundi).

Mesdames et Messieurs,

Dans ma dernière leçon, je disais que certains physiologistes s'appuient parfois sur des faits mal contrôlés. Tel n'est pas le cas du théoricien dont j'ai à vous entretenir aujourd'hui.

En 1862, un professeur du Conservatoire de Paris, Réber, écrivait dans les premières pages de son *Traite d'Harmonie*, que les règles de la théorie musicale n'ont aucune base scientifique et que, dans tous les cas, ces règles doivent être enseignées comme une sorte de « révélation ». L'année suivante, paraissait un ouvrage considéré aujourd'hui comme faisant époque dans l'histoire musicale et dont l'auteur se proposait d'arracher la théorie à l'empirisme, à la foi aveugle, pour la replacer dans la claire et grandiose synthèse à laquelle on arrive par l'observation des faits, la connaissance de leurs lois et de leur enchaînement. C'est le livre de Helmholtz, alors professeur (1863) à l'Université de Heidelberg : *Etude des impressions sonores considérées comme fondement physiologique de la théorie musicale*, traduit en 1874 par M. Guéroult, sur la troisième édition. On le cite d'après la quatrième (1877), l'auteur, depuis 1863, ayant dû modifier sa doctrine sur quelques points.

C'est un ouvrage qui, à première lecture, plaît au lecteur français pour trois raisons. Helmholtz est d'abord extrêmement clair ; il n'hésite jamais à entrer dans les détails, à faire le plus de lumière possible pour éviter toute équivoque ; il n'est nullement de ceux qui croient que, plus un livre est concis et emmêlé, plus il paraît savant. En second lieu, l'auteur est très versé dans l'histoire de la musique. Le fait est assez rare. Il a paru en France, au XIXe siècle, un certain nombre d'ouvrages sur l'acoustique, reproduisant des cours faits à l'Ecole Polytechnique, à l'Ecole Normale ou ailleurs ; mais il suffit de les parcourir pour voir que les auteurs (Cornu excepté) ne sont nullement musiciens ; quelquefois eux-mêmes l'avouent ingénument. C'est une lacune qu'on ne saurait trop regretter. Chez Helmholtz, les deux compétences se trouvent réunies. Enfin ce théoricien, à peu près comme tous les savants de son pays, est un philosophe ; ce n'est pas seulement un homme de laboratoire, auteur de beaux travaux d'analyse : c'est un penseur, un physicien à grandes idées, capable, après avoir vu les choses de très près, de les voir de haut et d'ensemble. Ces qualités produisent, tout d'abord, une excellente impression ; je dirai cependant, avant d'entrer dans quelques détails, que le livre de Helmholtz m'a toujours laissé une impression finale un peu douteuse ; et en cela, je ne crois pas me contredire. Des parties très nettes peuvent produire un ensemble confus lorsqu'elles ne s'accordent pas et que, pourtant, on les juxtapose. Dans la première partie du livre, c'est un physicien, un acousticien qui parle ; dans la seconde, il délimite avec assez de soin le domaine qui lui est propre, et où il a le droit de régner, du domaine qui appartient à la vraie musique, et il a l'air de dire qu'à un moment donné son rôle est fini ; si bien que dans ce livre il y a à la fois une théorie sensualiste de l'art musical et une théorie idéaliste. Cependant, quand on le lit

attentivement, on s'aperçoit que Helmholtz, tour à tour modeste et hardi, conciliant et exclusif, est bien persuadé que les règles fixées par l'acoustique physiologique ont en quelque sorte une influence prépondérante et qu'elles s'étendent, non pas à une partie de la musique, mais à la musique tout entière. Sur ce premier terrain, c'est un dogmatique rigoureux, parfois même un peu agressif; c'est par une sorte de repentir que, plus tard, il incline vers l'éclectisme et fait sa part à l'artiste pur.

Voici comment, dès les premières pages, il justifie le titre suffisamment explicite de son livre.

Il veut distinguer l'art musical des autres arts. Les arts plastiques, nous dit-il, procurent des impressions toujours suivies d'une perception. Par exemple, nous sommes en présence d'un tableau : nous avons, outre la sensation de la couleur, de la lumière, de la perspective, la perception d'un portrait, d'une scène d'histoire, etc.; devant une statue, nous avons celle d'une Vénus, d'une Muse, d'un Apollon, etc. La poésie, elle aussi, emploie bien quelquefois la sensation proprement dite, lorsqu'elle se sert de la voix de l'acteur et lorsqu'elle utilise le charme du rythme; mais, en somme, elle a pour objet d'éveiller des concepts et de nous faire songer à des objets ayant une existence en dehors de nous. Dans la musique, rien de semblable. Ici, les sensations ne doivent pas être suivies d'une perception. Elles sont à la fois un moyen et une fin. De là leur importance extrême et la nécessité de les étudier de près. Helmholtz rattachera donc la musique à un domaine où règne absolument le déterminisme mécanique, d'où tout arbitraire, selon lui, est exclu, et où on peut assigner aux phénomènes des lois invariables.

Avant d'examiner quelques faits, je présenterai deux observations. Dans la dernière leçon, j'ai montré qu'en musique, percevoir c'est se *souvenir* et *attendre* quelque chose de subséquent. Tout s'enchaîne en effet. La musique est l'art des relations; chaque note pourrait dire comme l'Hernani de Hugo : « Je suis une force qui va »; en la percevant, il est impossible de perdre la notion de son point de départ et de ne pas pressentir son point d'arrivée. Une théorie quelconque voulant étudier les sensations sonores et en tirer la base d'une doctrine générale serait donc tenue, non pas seulement de dire comment se comporte le sujet en présence d'une impression donnée actuellement, mais de dire ce que deviennent les sensations musicales, une fois qu'elles sont reçues et enregistrées, et comment elles agissent, si l'on peut dire, par anticipation.

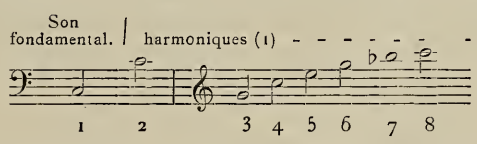
Ce double phénomène (mémoire et attente) peut s'étendre extrêmement loin dans le passé. Il est certain, par exemple, que lorsqu'au 3e ou au 4e acte d'un opéra nous entendons ce qu'en composition on appelle une « réminiscence », l'impression est déterminée en grande partie par le souvenir que le thème a laissé en nous quand nous l'avons entendu pour la première fois On pourrait même dire qu'à un moment quelconque d'une symphonie l'impression produite par les sons considérés à ce moment est déterminée par tout ce qui précède. On pourrait appliquer à une symphonie le mot de Cl. Bernard : l'organisme tout entier retentit sur la cellule.

La tâche d'une étude physiologique des sensations serait donc immense; et il serait sans doute impossible de la mener à bonne fin, attendu que les phénomènes de mémoire varient d'un sujet à l autre. Il y a des gens qui gardent un souvenir très fort des choses entendues, il y en a d'autres chez qui les sensations, presque au moment où elles sont reçues, s'évanouissent. Le *pressentiment* (second aspect de la sensation musicale) est aussi très variable Il y a des auditeurs qui

amplifient les impressions reçues d'une manière illimitée, grâce à leur imagination et à leur état d'esprit ; d'autres sont inertes, ne devinent rien. Ici encore, c'est l'activité morale du sujet qui paraît jouer le rôle capital.

Ma seconde observation est celle-ci. Vous vous rappelez que nous avons posé le principe suivant : la musique n'existe que là où il y a un enchaînement de sons *offrant un sens*. Or, il suffit de lire Helmholtz pour voir qu'à aucun moment de ses expériences — bien qu'il soit musicien — il n'a étudié, à proprement parler, de la musique ; il a expérimenté sur des quartes, des quintes, des sons isolés, de brèves formules, mais nulle part il ne s'est appliqué à examiner un phénomène musical proprement dit. Nous ne pouvons cependant nous en tenir à cette observation, car il s'agit précisément de savoir si, en analysant des sensations élémentaires, on peut arriver à une théorie de l'art musical. Etudions donc, sans question préalable, le système qu'on nous propose.

Le fait bien connu sur lequel Helmholtz s'appuie est celui de la résonance multiple. Un son produit une impression unique ; en réalité, il se compose d'un très grand nombre de sons inclus dans la note fondamentale. Une corde de violon se subdivise spontanément, sous l'archet, en plusieurs fractions formant des nœuds et des ventres ; les nœuds sont les points de division de la corde ; les ventres indiquent l'éloignement maximum de l'état initial auquel arrive la corde en vibration. Ces parties distinctes donnent lieu à des sons qui se superposent l'un à l'autre sans se nuire, comme de petites vagues formant une grande vague, et qui se fondent dans une impression unique. En somme, un son musical n'est pas un individu, mais un chœur, un concert (1) :



Ce phénomène s'explique par un théorème célèbre de Fourier qui peut être formulé de la façon suivante : Toute forme de vibration périodique, c'est-à-dire accomplissant des mouvements égaux dans des durées égales, peut être décomposée en un certain nombre de vibrations dont les durées sont 2 fois, 3 fois, 4 fois moins grandes que celles du mouvement donné. Le calcul permet de fixer l'amplitude des différentes fractions vibrantes, si bien qu'un mouvement donné, périodique, non seulement *peut* se subdiviser en un certain nombre de vibrations simples, mais *doit* se subdiviser d'une seule manière.

Ce phénomène était déjà connu au XVIIe siècle. Dans le petit traité de musique qui fut publié après sa mort, en 1650, à Utrecht, Descartes a écrit quelques phrases qui montrent qu'il avait une certaine idée des harmoniques. Le Père Mersenne en avait une idée beaucoup plus nette ; mais c'est surtout au XVIIIe siècle que Sauveur, Rameau, d'Alembert, ont essayé de fonder une théorie de la Musique sur cette base. Le rôle de Helmholtz a été de perfectionner cette théorie. Comme le calcul était employé *a priori* pour déterminer les divisions d'une corde qui vibre, il s'est demandé si les harmo-

(1) Les chiffres placés sous les notes indiquent, en même temps que l'ordre naturel de succession, des rapports : l'octave fait 2 fois plus de vibrations que la fondamentale ; la douzième en fait 3 pendant que l'octave n'en fait que 2, etc. — Le septième harmonique ne peut être représenté exactement par la notation ordinaire. C'est un son non utilisé par la musique.

niques étaient autre chose qu'une fiction mathématique : son mérite a été de démontrer leur existence objective, en se servant de l'appareil dit « résonateur », vibrant *par influence* avec un de ces sons, et permettant de l'isoler. Il y a, du reste, une expérience que l'on peut faire sur le piano : on frappe à *la muette*, c'est-à-dire sans faire résonner les cordes, un accord parfait, de telle sorte que les cordes pouvant produire *do*, (*mi*), *sol*, soient libres ; on frappe ensuite, au-dessous, un *ut*; on s'aperçoit très bien qu'il y a une relation entre l'*ut* de la basse et cet accord parfait; la preuve, c'est que si on laisse retomber l'étouffoir sur les trois cordes d'abord dégagées, l'*ut* inférieur cesse de vibrer brusquement. Il y a donc une vibration de sympathie qui s'établit entre des cordes de même nature.

(Je dirai en passant que ce phénomène musical a mis sur la voie d'une découverte très curieuse, que M. Mercadier est en train de mettre au point. Elle consiste à lancer, sur un même fil, des vibrations différentes qui s'ajoutent sans se confondre, sans se nuire, et à prolonger l'extrémité du fil dans des appareils dont chacun est accordé avec une seule des vibrations émises, si bien qu'à l'arrivée, ces vibrations se diviseront et s'en iront chacune dans l'appareil qui est susceptible de la recevoir, et qu'on pourra par conséquent lancer une dizaine de télégrammes à la fois sur un même fil.)

Il faut remarquer que ces sons partiels, superposés, qui entrent dans le son principal, sont peu intenses et de plus en plus effacés. Ils s'éteignent dans une sorte de *perdendozi* illimité ; c'est un point qu'il ne faut pas oublier. Si les sons n'avaient pas d'harmoniques, la musique serait faite avec des sons fantômes, si je puis dire ; et si tous les harmoniques sonnaient d'une manière sensible, il serait impossible de faire de la musique, car on ne pourrait isoler un seul son, et il suffirait d'effleurer une corde pour se trouver dans une cacophonie intolérable. C'est que plusieurs de ces harmoniques font avec le son fondamental un intervalle agréable ; ce sont des alliés qui apportent une force nouvelle, un supplément d'intensité ; les autres ressemblent à des parasites, sont même nettement hostiles, et créent un conflit. Avant d'examiner ces deux derniers cas, voyons le parti que Helmholtz a tiré de l'étude des harmoniques.

A l'aide des expériences faites sur la résonance multiple, il a expliqué le timbre, la construction de la gamme, la consonance et la dissonance.

1° Pourquoi y a-t-il — je ne dirai pas des instruments, ce serait peut-être excessif — mais des corps élastiques sonores qui donnent un son désagréable, comme les plaques dites de *Chladni*, les membranes, les tambours, les cloches (presque toujours fausses), les fourches métalliques comme les diapasons ? C'est parce que ces corps donnent des sons dans lesquels n'entrent pas les premiers harmoniques, mais ceux qui font des dissonances.

Pourquoi d'autres instruments, à cordes ou à vent, ont-ils des sons si pleins, si riches, si agréables ? C'est parce que le son fondamental évoque un grand nombre d'harmoniques, surtout les premiers, qui sont dans un rapport consonant avec la note fondamentale. La voix humaine est considérée comme le meilleur des instruments, pour la même raison. Telle est la doctrine de Helmholtz.

Au sujet de cette théorie, j'ai à signaler un fait qui a paru extrêmement curieux, que je connais par M. Guillemin, professeur à l'Ecole de médecine d'Alger, qui l'a trouvé dans un compte rendu de l'Académie des Sciences (2 juillet 1900). C'est un fait unique (?) analogue à un témoin unique, mais qui donne à réfléchir.

On a constaté chez un sujet une lacune acoustique. Il entendait tous les sons

de la gamme, sauf une note. Son oreille pouvait être comparée à un clavier ayant une corde cassée. Nous représenterons cet îlot de surdité par la lettre *s*. D'après la théorie de Helmholtz, nous savons que ce son *s* doit entrer comme harmonique dans un son fondamental, que nous appellerons S, et auquel *s* donne son timbre. (Le sujet aurait dû avoir une impression différente selon qu'il entendait le son S avec l'oreille saine (ayant *s* comme harmonique), ou selon qu'il l'entendait avec l'oreille incomplète. Or on a constaté que, pour une oreille comme pour l'autre, l'impression était exactement la même...

Il suffirait de deux ou trois faits comme celui-là pour battre en brèche la théorie du timbre telle qu'elle a été exposée par Helmholtz.

2° En second lieu, Helmholtz tire de l'ordre des harmoniques une construction rationnelle de la gamme. Ces harmoniques donnent, en effet, toutes les notes nécessaires pour composer la gamme majeure. Le premier donne l'octave, le second la quinte; la quinte donne indirectement la quarte, puisque la quarte est l'octave dont on a retranché la quinte, et tout le reste suit sans difficulté. Le principe de cette construction conduit à une théorie de la consonance et de la dissonance.

L'auteur identifie d'abord le plaisir musical avec la première et celle de déplaisir avec la seconde. Par là, il croit pouvoir expliquer l'art musical tout entier, puisque la musique se ramène à des intervalles de consonance et de dissonance.

Pour fournir cette explication si importante, il a exposé une doctrine très connue, très simple en même temps, celle de la parenté des sons.

Les sons ayant un lien de parenté sont ceux qui ont des harmoniques communs. Le nombre de ces derniers détermine le degré de parenté, et permet par conséquent une classification des consonances, comme on en peut juger par le tableau suivant (1) :

Unisson.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Octave.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
		2		4		6		8		10	
Douzième. . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
			3			6			9		
Quinte	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	
		3	6	9		12	15		18		21
Quarte	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	
		4	8	12	16	20		24		28	32
Sixte majeure. . .	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	
		5	10		15	20		25		30	
Tierce majeure . .	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40	
		5	10	15	20	25	30	35		40	
Tierce mineure. . .	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	
		6	12	18	24	30	36	42	48	54	
Sixte mineure. . .	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	
		8	16	24		32		40	48	56	

(1) Violle, *Traité de physique* (Paris, Masson, 1892), p. 307.

L'unisson est donc la consonance parfaite, puisque, là, tous les harmoniques sont communs ; ensuite vient l'octave, la douzième avec 3 harmoniques communs sur les dix premiers. etc...

Mais pourquoi les sons très pauvres en harmoniques communs produisent-ils une dissonance ? Parce qu'ils donnent lieu à un phénomène sur lequel Helmholtz insiste beaucoup et qui a été la cible sur laquelle se sont dirigés toutes les objections : les battements (*Schwebungen*). Je suis obligé d'en dire un mot.

Pour se rendre compte de ce phénomène, il suffit de voir ce qui se passe lorsque les vibrations de deux sons coïncident d'une façon absolue, lorsqu'au lieu de coïncider elles s'opposent l'une à l'autre et enfin lorsqu'elles sont dans une situation intermédiaire.

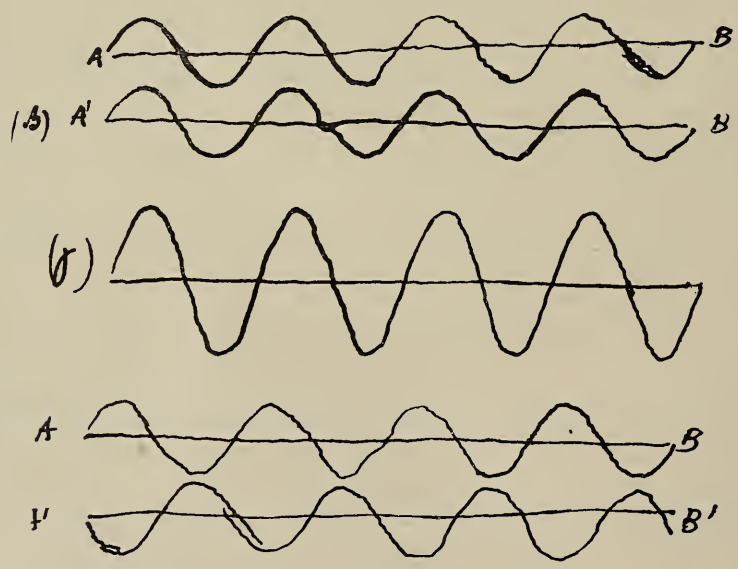
Soit, par exemple, un corps élastique représenté par la ligne A B.

Le corps élastique, en vibrant, s'écartera de sa position d'équibre et reviendra à sa position première.

Soit un second corps qui exécute des mouvements parallèles :

Ces deux vibrations s'ajoutent l'une à l'autre ; elles se superposent ; et comme l'intensité est proportionnelle au carré de l'amplitude, il en résulte que, lorsque ces deux vibrations se seront ajoutées, nous aurons un son unique 4 fois plus intense qu'un des deux sons isolés, et représenté par la courbe suivante, somme des deux autres.

Si, au lieu d'être parallèles, les vibrations s'opposent dans tous leurs mouvements ; si, lorsque la première ligne monte, la seconde descend, les molécules d'air seront dans la situation d'un homme tiré dans le même moment à droite et à gauche, et qui, dans l'impossibilité de céder à deux sollicitations contraires se trouve immobilisé. Les deux vibrations produiront le silence, au lieu de pro-



duire un son. C'est un phénomène analogue à celui qui se passe en optique où deux rayons qui se rencontrent et se contrarient peuvent produire l'obscurité : il y a interférence.

Supposons qu'au lieu d'être identiques ou de s'opposer, les vibrations soient presque identiques, mais ne coïncident pas tout à fait. Supposons un son qui fait cent vibrations à la seconde, alors qu'un second en fait 101. Les deux sons se trouveront un peu dans la même situation que deux chevaux attelés à la même voiture, et trottant *presque* du même pas ; il y a des moments où leurs pieds frappent ensemble le sol et d'autres où il y a une légère différence. Dans ce troisième cas, les premières vibrations sont presque égales ; elles s'additionneront d'abord et, en s'additionnant, produiront un son plus fort. A la cinquantième vibration du premier son, correspondent cependant cinquante vibrations et demie du second son. A ce moment il y aura une divergence ; des vibrations se produiront dans un certain sens, alors que d autres vibrations se produiront dans un sens contraire. Il y aura donc alors ou bien un son très atténué ou même nul. Au contraire, lorsque le premier son sera arrivé à la centième vibration, ses mouvements coïncideront avec ceux du son qui doit faire 101 vibrations : à ce moment il y aura une nouvelle addition, c'est-à-dire un renforcement.

En somme, dans cette marche de deux mouvements différents, il y aura un moment où le son s'affaiblit et d'autres moments où il est au contraire renforcé.

C'est cette alternance de faiblesse et de force, ce choc (*Störungen*) que l'on appelle un battement. On voit, en même temps, par cette analyse que le nombre des battements produits par deux sons est égal à la différence de leurs vibrations. Lorsque deux sons produisent 3, 4, 5 battements à la seconde, l'impression n'est pas très nette, ne compte pas. Mais lorsque les battements arrivent à 14, 15, 16, ils produisent alors des effets très sensibles ; il en résulte même un nouveau son, dit *résultant*, qui a été constaté pour la première fois, presque en même temps, par trois savants : un Allemand (Sorge), un Italien (Tartini) et Romieu, de Montpellier, au XVIIIe siècle.

De 30 à 40 battements par seconde donnent une impression très désagréable ; au delà de 40, l'impression est à peu près nulle. Il se produit alors un phénomène semblable à celui-ci : lorsqu'un disque est doué d'un mouvement très rapide, il paraît immobile.

Pour préciser ces idées, je rappellerai qu'entre le *si* naturel et l'*ut* (gamme normale d'indice 3), il y a 33 battements à la seconde, et l'intervalle est extrêmement dissonant. Entre le *si* bémol et l'*ut*, il y a 66 battements, et déjà la dissonance est moins grande, parce que les battements dépassent 40. Enfin, entre le *la* naturel et le *do*, il y a 88 battements, et non seulement il n'y a pas de dissonance, mais l'intervalle est presque consonant.

Mais voici une troisième question.

Pourquoi un battement, c'est-à-dire une alternance, donne-t-il une impression désagréable ? Ici se trouvent peut-être les pages les plus importantes du livre de Helmholtz. Il raisonne à peu près de la manière suivante. Lorsqu'une impression est continue, elle ne fatigue pas le nerf qu'elle affecte, car elle affaiblit son émotivité. Pour ce dernier motif, lorsqu'une seconde impression se produit elle-même à la suite d'une première, il n'y a pas d'effet désagréable. Mais, lorsqu'une impression est intermittente, il se produit ceci : pendant le repos ou l'intervalle qui sépare deux excitations, le nerf se refait en quelque sorte lui-

même ; si bien que la deuxième excitation le trouve plus irritable et le fatigue. C'est ainsi qu'une lumière papillotante fait mal aux yeux et que les battements paraissent pénibles. Telle est, en quelques mots, la théorie de Helmholtz sur la consonance et la dissonance.

On lui a fait de très nombreuses objections. Quelques-unes sont toutes récentes ; Helmholtz, qui avait l'oreille exceptionnellement fine, y eût répondu sans doute, s'il avait vécu. La bibliographie des discussions qu'il a provoquées est assez considérable. En voici la partie essentielle :

Gustav Engel : *Esthétique de la musique* (en allemand), 1884, p. 306 et suiv. ; et *La Signification des rapports de nombres* (id.), 1892, p. 31-34 ;

Wundt : *Eléments d'une psychologie physiologique* (all.), 4e éd., I, 470, et II, 75, 82.

Lipss : *Les Fondements de la vie intérieure* (id.), 1883, p. 244-255, et *Etudes psychologiques*, 1885, p. 98-112 ;

Stumpf : *Contributions à l'acoustique et à la science musicale*, 1898, p. 4-15.

Dr A. Guillemin : *Notions d'acoustique* (Rudeval, édit.), *Génération de la voix et du timbre* (Alcan), et *Les Premiers Eléments de l'acoustique musicale* (ibid., 1904).

Exposer ces objections serait fort long : les discuter en entrant dans les détails appartiendrait surtout à un cours de physique et échapperait souvent à ma compétence. Je constate qu'elles sont très diverses, et souvent radicales (M. Guillemin est allé jusqu'à nier l'*existence* des harmoniques) ; que certains savants, invités à se prononcer publiquement sur leur valeur, se sont dérobés ; qu'enfin ce monde infiniment délicat des sons harmoniques, des sons différentiels et additionnels, n'est pas encore éclairé par une doctrine sûre comme celle des géomètres ou des mathématiciens. De Stumpf, qui a fort malmené la théorie de Helmholtz et qui passe, aux yeux de bien des gens, pour l'avoir réfuté, je citerai l'affirmation suivante :

Il y a non seulement des battements sans dissonance, mais il y a des dissonances sans battements. Tel accord de 5 notes est un chef-d œuvre de dissonance, et cependant ne produit pas de battements : *mi* dièse, *mi* naturel, *si* bémol, *fa* bémol, et *ré* dièse ! !. ..

Voici les chiffres indiquant la place de ce monstre musical : 676, 472, 330.....

Ces intervalles produisent sans doute des battements, mais si nombreux qu'ils sont comme s'ils n'existaient pas : ils ne comptent plus. Voilà un fait qui est extrêmement simple et qui, cependant suffit à contredire la théorie de Helmholtz.

Je reviens, pour finir par des objections d'un autre ordre, aux harmoniques dont j'ai parlé d'abord et à l'aide desquels Helmholtz a voulu poser le principe même de la gamme, puisqu'ils donnent l'accord parfait.

Cette théorie est excellente pour expliquer le principe qui a été formulé pour la première fois par Rameau, c'est-à-dire l'influence prépondérante de la tonique. En effet, tous ces sons harmoniques sont produits par le son fondamental qui a un droit absolu sur eux. C'est la tonique qui engendre la gamme et qui en outre établit un lien entre tous les autres accords, au moyen de leur affinité avec l'accord parfait dont elle est la génératrice. De là l'importance de la note sensible, importance tellement grande qu'on pourrait dire qu'il n'y a que deux accords essentiels : l'accord de 7e de dominante, et l'accord parfait. Mais ce principe

ne s'applique pas, tant s'en faut, à toutes les formes de l'art musical ! Il ne s'applique pas, en premier lieu, au plain-chant. Dans les 8 modes de ce dernier, les notes ne sont nullement soumises à l'attraction de la tonique : elles sont plutôt à l'état de dispersion et d'indépendance, la sensible n'existant pas. C'est précisément cet état de dispersion qui donne aux chants liturgiques une partie de leur grandeur sereine. C'est avec Monteverde, au cours du XVIIe siècle, que les anciens modes vinrent se fondre dans nos gammes majeure et mineure. Le sentiment de la tonalité que la théorie de Helmholtz a pour objet d'expliquer, est d'apparition assez tardive dans l'art musical. Mais, alors même que cette fusion est consommée et que l'art repose sur cette base (l'influence de la tonique), la théorie physiologique trouverait-elle son application rigoureuse ? Je ne le crois pas.

Sans doute, dans la musique des XVIe et XVIIe siècles, la règle générale est de n'employer que des consonances ; mais cette règle se rapporte d'abord aux débuts de l'art ; et je ferai remarquer qu'en vertu de sa théorie, Helmholtz est obligé de considérer comme la perfection de l'art ce qui n'en est, en somme, que le commencement.

De plus, cette règle concernant l'emploi exclusif des consonances est forcément violée. Dans toute composition, fût-elle de Palestrina, il y a quelques dissonances. Sans cela, la composition serait d'une fadeur extrême, comme une cuisine sans sel. Il en résulte que, d'après la théorie de Helmholtz, on ne pourrait jamais éprouver le plaisir musical à l'état pur, ce qui est en contradiction avec l'expérience commune. D'après notre théoricien, le plaisir serait toujours contrarié ; en nous rabattant sur les consonances, nous pourrions tout au plus dire, avec le sage antique, que nos plus grandes joies ne sont que des chagrins consolés. — Remarquez que la consonance parfaite, d'après Helmholtz, c'est l'octave ; or il n'y a rien de plus insipide, de plus insignifiant que l'octave.

Helmholtz admet difficilement l'accord parfait mineur ; cependant, le mode mineur existe au même titre que le mode majeur ; il a son existence régulière et nous ne considérons pas un morceau de musique comme désagréable parce qu'il est écrit dans ce mode Dans la musique de la fin du XIXe siècle, surtout dans la musique contemporaine, où la sensation de tonalité est souvent très faible, et même quelquefois évitée, les dissonances se multiplient de telle sorte qu'elles semblent devenues la règle, et la consonance l'exception. Cette musique devrait être, d'après le théoricien allemand, une source perpétuelle de souffrances. Vous voyez combien il y a de formes musicales auxquelles cette théorie ne peut s'appliquer.

Ce que n'a pas vu Helmholtz, c'est qu'un intervalle dissonant peut devenir très agréable, selon l'idée à laquelle il se rattache. Songez à la *Danse macabre* de Saint-Saëns ; il y a au début des intervalles qui sont déchirants pour l'oreille. Si on les analyse comme dans un laboratoire, les sons deviennent désagréables ; si on songe à l'ensemble dont ils font partie, ils sont excellents Je citerai encore le lieder de Schumann : *Le Soir*. Le cas est d'autant plus frappant que Schumann a voulu produire une impression de douceur et d'harmonie ; il y a, au début, une dissonance (*mi* dièse en même temps que *mi* naturel) qui est précisément la note poétique, celle qui émeut...

L'idée fondamentale de tout le système de Helmholtz, c'est que la discontinuité de la sensation explique le caractère désagréable de la dissonance. Or, même en

supposant que la dissonance soit toujours désagréable — ce que nous n'admettons pas — il ne me paraît nullement démontré que quand une sensation est discontinue elle est nécessairement pénible. Chacun peut songer ici à sa propre expérience (et à des phénomènes tels que ceux-ci : douche écossaise, montagnes russes, sorbet glacé au milieu d'un repas, etc. ., rien ne permet d'affirmer que les sensations de l'oreille obéissent à des lois absolument différentes). Enfin, je ne reprocherai pas à Helmholtz d'ignorer ce qu'est une *phrase* musicale, mais de tout réduire à une *quantité* mesurable, sans tenir compte de la *qualité* des choses.

Nous pensons, nous, que les sensations sonores sont toujours dominées par une idée musicale, artistique, avec laquelle les mathématiques n'ont rien à voir, parce qu'elles ne servent à mesurer que des quantités mesurables ; et certains phénomènes psychologiques ne sont pas susceptibles de mesure. Je citerai, en terminant, non pas le témoignage d'un philosophe, qui pourrait paraître un peu déplacé, mais celui d'un physicien, Hirn, qui, dans un ouvrage intitulé *Musique et Acoustique*, publié à Paris chez Gauthier-Villars en 1878, dit ceci : « Pour quiconque sait réfléchir, la Musique, bien loin de ne reposer que sur des impressions physiques, est une des preuves les plus éclatantes de l'existence d'un principe pensant dans l'homme. »

Conclusions : 1° en ce qui concerne le timbre, l'explication donnée par Helmholtz ne paraît pas encore à l'abri du doute ; 2° en ce qui concerne la consonance et la dissonance, comme pour tout ce qui leur est connexe ou consécutif, le système proposé n'a qu'une portée très restreinte; de l'étude des harmoniques, Helmholtz n'a pas pu tirer une doctrine s'appliquant à *l'ensemble* de l'art. Il n'a écrit que le premier chapitre de la grammaire musicale.

Jules Combarieu.

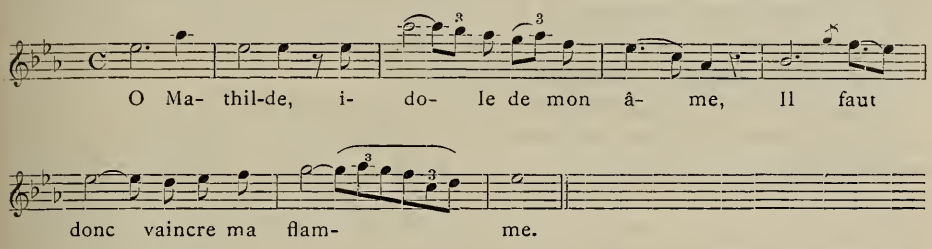
Le Chant et les Méthodes : DUPREZ (1).

Dans les précédents articles, nous avons examiné : la méthode de Martini, *1792* ; celle du Conservatoire, *an XI* de la première république; la méthode de Garcia, 1856. Nous continuerons à étudier dans l'art moderne les personnalités qui ont eu le plus d'influence sur l'art du chant ; et nous conclurons en examinant les progrès accomplis depuis un siècle, et en recherchant les desiderata que nous sommes en droit d'espérer grâce à la science, et en dépit de la routine ou du charlatanisme.

Louis-Gilbert Duprez, né en 1805, élève de Choron, fut professeur au Conservatoire de 1842 à 1850. Il s'impose surtout à notre attention parce qu'il fonda une école libre de chant qui eut un grand retentissement, tant par le mérite personnel de l'artiste que par la réputation de certains de ses élèves, entre autres de Mme Miolhan Çarvalho, de Mme Vandenheuvel, fille de Duprez, de son fils Léon Duprez, le distingué professeur au Conservatoire, de Marie Battu et de beaucoup d'autres. Les œuvres de Gilbert Duprez : l'*Art du chant* et la *Mélodie*, études complémentaires du même ouvrage, n'ont

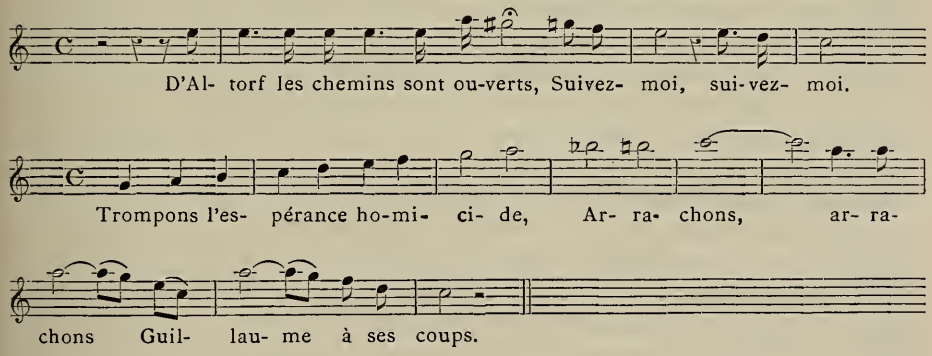
(1) Suite. Voir les *Revues* des 15 mai, 15 juin, 15 aout, 15 novembre 1904.

pas, comme traités didactiques, la profondeur de l'œuvre du maître Garcia ; comme vues générales sur l'éducation artistique et tout ce qu'elle comporte, elle ne vaut pas la méthode du Conservatoire. Comme effet dramatique, elle a produit un résultat puissant, elle a attiré l'attention sur la *couleur expressive* du *timbre* sombré, et sur la valeur que pouvait acquérir le registre de poitrine, poussé hors de ses limites naturelles. Duprez, ténor franc, montait du *mi* grave à l'*ut* suraigu de poitrine et jusqu'au *mi* en fausset. Il triomphait en lançant cette formule célèbre :



Guillaume Tell fut le triomphe de Duprez (rôle d'Arnold) ; sa voix, légèrement voilée, était sombrée à dessein. L'exaltation de l'amour convenait aux notes très hautes de ce chanteur.

On l'acclamait aussi dans cette phrase difficile :



Cet *ut de poitrine* fut en quelque sorte le *panache* auquel se rallia toute une génération de chanteurs, qui brisèrent leur voix et le tympan de leurs contemporains pour acquérir une hauteur vocale que Duprez devait surtout à la nature, et qui pourtant le fatigua souvent, quand le genre du répertoire l'obligeait à pousser jusqu'aux limites extrêmes de sa voix.

En un mot, l'artiste valait mieux que sa méthode : le timbre sombré est un moyen expressif d'une réelle valeur ; mais c'est un facteur de l'expression, et non toute l'expression ; c'est un *moyen* qui ne doit pas dégénérer en *système*. Le timbre doit traverser toutes les phases du clair au sombre, suivant l'expression, et ne jamais se tenir dans une *obscurité uniforme*. Nous verrons du reste plus loin que l'abus du timbre sombré a des inconvénients pour l'organisme, de même que l'abus du registre de poitrine dans les notes hautes.

En un mot, Duprez fut un chanteur charmant, mais exceptionnel. Son organisa-

tion vocale se prêtait à l'emploi de moyens qui amèneraient de graves désordres vocaux chez les chanteurs doués autrement.

Sa méthode prise d'ensemble est restreinte : il la divise en chant large, chant d'agilité et chant complet, mais il donne peu de place au *mécanisme vocal* en *tant que théorie*. Or, une *méthode* n'est pas un livre de jeunes élèves ; c'est un enseignement complet, dont les moyens d'action doivent se justifier.

C'est ainsi que Duprez dit à propos de la voix : « Il serait déplacé et peut-être *affligeant*, dans un traité de cette nature, de donner une définition scientifique du larynx, etc... De même qu'un poète n'a pas besoin de connaître la physiologie du cerveau pour faire des vers, de même il est inutile de savoir l'anatomie des organes vocaux pour chanter. »

Si Duprez avait mieux apprécié la physiologie des organes vocaux, certains de ses élèves auraient moins abusé de la voix sombrée, qui nécessite un grand effort laryngien, et chanteraient encore. Quant aux poètes, s'ils apprenaient l'art de ménager leur cerveau, ils produiraient peut-être moins d'extravagances ; je parle, bien entendu, des poètes qui habitent aux *confins* du Parnasse. Rien à dire sur la première partie de la méthode, sinon que Duprez *débutait* dans *l'Art du chant* par l'étude de la *vocalisation*, qui suppose un ensemble de connaissances vocales complètes, cette vocalisation étant faite sur la voyelle *â* seulement. Je dis *â* sombré. Cette vocalisation sur une *seule* voyelle et sur une voyelle *sombrée* qui entraîne des mouvements mécaniques spéciaux est l'originalité et en même temps le danger de la méthode Duprez. Elle produit des sons plus pleins, plus sonores dans l'échelle inférieure, parfois plus éclatants dans le registre d'en haut, mais au détriment du chanteur et de son instrument. Or, une méthode vitale ne poursuit pas seulement la beauté intrinsèque du son, elle poursuit d'abord la préservation et la conservation de la voix, ensuite l'adaptation du son aux nécessités expressives. Duprez prescrit en outre d'ouvrir la bouche horizontalement sur la voyelle *â* sombrée. Si cette méthode donnait le bon conseil de vocaliser sur *toutes* les voyelles, la bouche devrait varier la forme et la grandeur de ses ouvertures, suivant la voyelle à produire. Mais l'auteur admettant la voyelle *â* sombrée seulement, l'ouverture doit être plus verticale qu'horizontale, de façon que le pharynx ne soit pas contracté outre mesure et que, le larynx étant placé aussi bas que possible, le réflecteur, de la glotte à la bouche, offre la plus grande profondeur possible Ceci est la théorie du timbre sombré, théorie qui fait comprendre la fatigue que produit ce timbre. Il est donc évident que la connaissance du larynx peut servir à faire réussir plus complètement une méthode, même défectueuse. « Phraser, accentuer, *colorer*, sont les parties *morales* qu'on doit chercher à acquérir, en même temps qu'on étudie le mécanisme du chant », dit Duprez. Ne chicanons pas sur les mots quand la chose est bonne. Duprez évidemment recommande comme une étude précieuse ces qualités de phrasé, de coloris et il l'a prouvé. Mais pourquoi en faire des qualités morales ? Elles relèvent sans doute des sentiments, mais s'expriment certainement par des moyens mécaniques qui vont éveiller la sensation. Ce sont ces moyens qu'une bonne méthode doit éclairer. L'artiste ainsi armé est libre ensuite de se livrer à son inspiration morale ou physique. Duprez fut en quelque sorte le lien entre l'école italienne et l'école française. Il joignit ses qualités de diction pure, de phrasé irréprochable à l'ampleur dramatique de nos voisins. Dans sont *Art du chant* même il fait une part égale au style large, à l'agilité et au

phrasé, comme s'il voulait confondre en une seule formule les qualités françaises et italiennes qu'il a si brillamment représentées dans *Guillaume Tell*. Malheureusement, comme tous les novateurs, il a érigé ses idées et ses moyens personnels en système : comme sa voix de poitrine s'était étendue aux dépens du fausset, et comme le timbre sombré lui avait réussi, il a fait de ces données particulières une théorie générale. Il avance que l'*organe* ne doit pas être compté comme la qualité la plus essentielle d'un chanteur ; c'est un peu comme si l'on disait que l'on fait avec un chat de gouttière un excellent civet de lièvre. Il est malheureusement vrai qu'une voix franchement mauvaise ou nasale ne traduira jamais l'effet expressif à souhaiter, fût-elle aussi bien dirigée que possible. Duprez se plaint avec raison que les chanteurs français sachent rarement unir la parole à la mélodie. Ils sacrifient cette dernière au sens des paroles, quand ils devraient les unir.

Quant aux exercices vocaux, ils doivent marcher de pair avec l'étude expressive ; mais ces exercices doivent être réduits au strict nécessaire et ne pas se présenter, comme le voudrait Duprez, sous la forme fastidieuse et inutile de vocalises sans fin ou de points d'orgue éternels dus aux chanteurs de tous les temps qui auraient mieux fait de respecter le texte des auteurs.

L'auteur donne un bon conseil à propos de la prononciation lyrique, qui doit être très *accusée*, sans tomber dans l'exagération. Il ferait mieux encore s'il prescrivait, comme Garcia, l'étude directe des voyelles dans la vocalisation.

Il prescrit la *sobriété* dans l'expression et il engage les artistes à ne pas *broder* la mélodie dans le chant d'expression. Je pense que le conseil pourrait s'étendre à tous les genres et que la *broderie* des auteurs dans le chant de grâce ou de manière devrait suffire à alimenter le goût des artistes pour les fioritures.

Pour nous résumer, le chanteur Duprez a *fait époque*. Il a introduit en quelque sorte la passion italienne dans l'art français, mais les moyens employés par lui, et qui lui ont réussi, ne doivent pas *faire école*. Ce qu'il faut tenter de dégager de cette personnalité, c'est le mélange de pondération, de sobriété et de puissance dramatique qui caractérisait son chant et qu'il faut imiter, c'est son goût du travail, sa persévérance dans l'étude musicale ; c'est sa lutte contre une nature de voix qui était loin de promettre ce qu'elle a tenu. Comme nous l'avons dit, Duprez donne peu de place dans la méthode à la théorie vocale : respiration, mise de voix, sont simplement notifiées. Le trille est indiqué « comme *son tremblé* qui fait entendre distinctement deux notes ».

Il engage à filer le son d'une manière égale et ne parle pas du coup de *glotte* qui est plutôt un fruit très moderne. Enfin Duprez a la sagesse de dire que l'on n'apprend pas à chanter sur une *seule méthode* et que la sienne a seulement pour but de diriger l'élève par des préceptes gradués.

Il est certain que l'élève *intelligent* ne peut que gagner dans le voisinage d'un excellent artiste qui a pu se tromper sur les moyens, mais qui avait parcouru une longue et brillante carrière.

A. Lenoel-Zévort.

Publications nouvelles.

Adelheid Von Schorn. — *Franz Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein* (Dujarric et Cie, éditeurs, Paris), traduit de l'allemand par L. de Sampigny.

Voici un livre tel que nous les aimons, lorsqu'il s'agit d'histoire ou de biographie : il est fait de pièces authentiques et presque toujours inédites, avec tout juste ce qu'il faut de commentaire pour expliquer ou relier les faits entre eux.

En écrivant le nom de Liszt en tête de son livre, l'auteur s'assurait un nombre considérable de lecteurs, car tous ceux qui s'occupent de musique s'intéressent au grand artiste, « qui fut l'apôtre des œuvres de Beethoven, de Berlioz, de Schumann, de Chopin, de Brahms, de Saint-Saëns, et de bien d'autres. »

Mlle A. Von Schorn a divisé son œuvre — nous pourrions dire ses mémoires — en trois livres. Le premier est un historique des événements littéraires et artistiques auxquels se trouve mêlée sa mère, veuve de Louis Schorn, directeur des Beaux-Arts de la cour de Weimar. Et comme le salon de cette femme remarquable par son intelligence était ouvert aux étrangers de distinction, venus en foule de tous les coins de l'Europe pour se faire présenter à Liszt, fixé à Weimar (de 1848 à 1861), où il remplissait les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre et des concerts de la cour, nous assistons à des scènes non seulement intéressantes, mais souvent d'un réel intérêt historique. Ce premier livre nous fait connaître avec discrétion mais fort exactement les circonstances qui amenèrent la liaison de Liszt et de la princesse de Sayn-Wittgenstein ; les scrupules religieux qui arrêtèrent la princesse, le jour même où l'union tant désirée allait être célébrée à Rome, après l'annulation de son premier mariage ; et enfin les raisons qui déterminèrent la princesse, même après la mort de son mari, à renoncer définitivement au monde pour s'adonner aux pratiques religieuses les plus ardentes. C'est à la suite de ces événements intimes que Liszt reçut les ordres mineurs, dont il se contenta d'ailleurs, tout en acceptant avec plaisir le titre d' « abbé Liszt », sous lequel le public le désigna familièrement. — Le premier livre s'arrête à la mort de Mme Louis Schorn.

Le deuxième livre commence le 6 octobre 1869 et finit en juin 1875. Cette période comprend tout particulièrement les souvenirs personnels de Mlle Adelheid Von Schorn, souvenirs variés à l'infini, car l'auteur se trouve en relations avec les hauts personnages des pays qu'elle visite et sait fixer d'un trait précis la physionomie de chacun. C'est aussi dans cette partie de l'ouvrage que se trouvent les détails les plus intimes sur Liszt et sur la princesse que nous suivons dans toutes les minuties de leur existence quotidienne. Quelques lignes aussi brèves que suggestives nous font connaître les succès féminins et, pour tout dire, les *conquêtes* de l'illustre virtuose, auxquelles il n'attachait, il est vrai,

aucune importance, mais qui n'en devaient pas être moins douloureuses pour la compagne dévouée qui en connaissait tous les détails. Les caractères de Liszt et de la princesse auprès desquels l'auteur vécut à Rome, d'octobre 1874 à juin 1875, nous apparaissent avec un relief étonnant et donnent à ces souvenirs une valeur d'indiscutable sincérité.

Le troisième livre nous fait assister aux dernières années de Liszt et de la princesse (juillet 1875 à février 1887). C'est sur son champ de bataille préféré, à Bayreuth où il était allé pour assister une fois de plus aux représentations de *Tristan* et de *Parsifal*, que mourut l'illustre artiste (1er août 1886), des suites d'une pneumonie contractée au cours de son voyage. La princesse s'éteignit quelques mois plus tard, vers la fin de février 1887, à Rome.

Ce qui caractérise la manière de l'auteur, c'est la sincérité, — nous l'avons déjà fait comprendre, — et une largeur d'esprit qui lui permet de juger la conduite de ses œuvres en toute indépendance.

Cela donne aux appréciations de Mlle Adelheid Von Schorn une originalité et un imprévu pleins de saveur.

Enfin un utile index des noms cités au cours de ces souvenirs figure à la fin du volume et permet d'en apprécier d'un coup d'œil l'intérêt historique. Nous y retrouvons les noms d'Antonelli, d'Alexandre II, de Mme Adélaïde, de Berlioz, de Bismark, de Hans de Bülow, de Chopin, des empereurs Frédéric, Guillaume Ier et Guillaume II, de Goethe, de Wagner, etc. etc. Et comme tous ces noms évoquent des anecdotes inédites (Wagner et son théâtre de Bayreuth y tient une place considérable), on voit ce que l'érudit aussi bien que le lecteur bénévole peut trouver de renseignements sur les événements de notre histoire contemporaine dans ces souvenirs appelés modestement intimes.

La traduction de Mme L. de Sampigny, par la clarté et la souplesse de son style, ne laisse jamais soupçonner l'effort ; nous pensons que c'est le meilleur éloge que nous puissions en faire. — A. S.

J. G. Prod'homme. — *Hector Berlioz*, 1803-1869 (Librairie Ch. Delagrave, Paris).

Le volume de M. Prod'homme est, croyons-nous, le dernier en date consacré à notre grand musicien. Il doit être aussi le plus compact (500 pages environ) et, par suite, le plus complet. C'est tout au moins ce que l'auteur s'est visiblement efforcé de faire. Très consciencieusement les citations sont suivies du nom de l'ouvrage original, et le nombre de ces citations est grand.

Pour faire en quelques mots l'éloge et la critique de ce travail, disons que : le *Berlioz* de M. Prod'homme apprendra tout ce qu'il est indispensable de savoir à ceux qui ne connaissent pas Berlioz, mais n'apprendra rien à ceux qui le connaissent.

A l'index où l'on trouve jusqu'à de simples articles de journaux, M. Prod'homme aurait pu citer le n° de la *Revue Musicale* consacré à Berlioz (n° 10, 15 août 1903), à l'occasion des fêtes de Grenoble d'août 1903. Il y eût trouvé de l'inédit et certaines rectifications.

A. S.

Théâtres et Concerts.

Opéra-Comique. — 5 *avril* : reprise de *Pelléas et Mélisande* (1). — Un triomphe : salle comble, quatre, cinq et six rappels à chaque acte, cris d'enthousiasme. Ce sont de bonnes soirées que celles où une belle œuvre se révèle ; meilleures sont celles où l'on retrouve un chef-d'œuvre, plus aimé encore qu'au premier jour. Mieux qu'un chef-d'œuvre, *Pelléas et Mélisande* est une œuvre unique, la seule, pour ma part, que je puisse écouter au théâtre sans que jamais rien me choque, trahisse l'intention de l'auteur, sa complaisance pour soi-même ou sa lourde habileté (ainsi qu'il arrive si souvent chez Wagner) : pas un mot qui ne soit à la fois quotidien et profond, tous les gestes naturels et nobles, les décors harmonieux et vrais ; pas une note inutile ou inexpressive, pas un accord insignifiant ; partout la vie, toute candide en sa beauté. Aucun effort n'est nécessaire ni pour comprendre le sujet, ni pour entendre les paroles, ni pour démêler les mélodies ; l'œuvre agit tout entière, son charme est immédiat et irrésistible comme un enchantement ; du premier accord au dernier, nous voguons en plein rêve, mais dans un rêve humain, où nous nous retrouvons et nous découvrons nous-mêmes. Plaise aux puissances célestes et surtout terrestres que nous ne reperdions plus *Pelléas* !

L'interprétation a heureusement peu changé. Mlle Garden, MM. Perier, Dufranne et Vieuille sont aussi excellents comme artistes que comme chanteurs. Mlle Passama (Geneviève) chante trop son rôle et ne le *dit* pas assez. M. Luigini, qui a remplacé M. Messager, dirige d'une façon très satisfaisante. Cependant, à la fin du premier tableau, les cors ont été couverts par les flûtes et le cor anglais, marqués cependant *pianissimo* ; la harpe a été dure et inexpressive, surtout à la fin. En revanche, la scène de la grotte au bord de la mer a été d'une excellente sonorité étouffée. Il faut encore que je proteste contre quelques coupures : à la fin du IIe acte, on enlève à Golaud les paroles : « Évitez-la autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs, sans affectation ! » Ces paroles sont gauches, je le sais, mais cette gaucherie même entre dans le caractère de Golaud, et le rend plus touchant. De même, à la 2e scène du IVe acte, on lui ôte les mots : « Simplement parce que c'est l'usage », si terribles en leur feint détachement. Enfin on nous a de nouveau privés, bien à tort, de la scène d'Yniold et des moutons (3e du IVe acte). Quand donc représentera-t-on une œuvre sans coupures ?

Louis Laloy.

Concerts Chevillard. — 26 *mars*. — L'ouverture de la *Haine*, de G. Alary, est une œuvre mal équilibrée, pauvre d'idées et d'une orchestration surprenante.

(1) La maison Durand et fils nous informe qu'elle vient d'acquérir la propriété de l'œuvre.

Le grand succès du concert a été pour le poème symphonique de R. Strauss, *Mort et Transfiguration*, dont il a déjà été question ici.

2 avril. — Mme Mysz Gmeiner chante avec ses qualités d'expression et de vie les *Rêves* de Wagner, les *Trois Tziganes* de Liszt et un malheureux air de *Don Carlos* de Verdi. L'*Enchantement du Vendredi Saint* et la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven voisinent avec la *Mort d'Adonis* de Th. Dubois, déjà jouée aux Concerts Colonne.

Concerts Colonne. — *26 mars.* — M. Colonne nous a donné pour la 2e fois avec un succès grandissant le *Requiem* de Berlioz. Miss Fanny Davies, dans le 17e *Concerto* pour piano de Mozart, a montré de l'intelligence, de la netteté et de la précision, mais n'a pas tout à fait évité l'écueil de la sécheresse. Ce concerto, délicieux presque d'un bout à l'autre, a fait plaisir, et il en aurait fait davantage encore s'il eût été joué après le *Cantique de Bethphagé*, de M. Emile Trépard (extrait de la *Fin de Satan*, de Victor Hugo). C'est une composition tumultueuse, informe, sans rythme, d'un style dur, tendu, déclamatoire, qui vise de la première note à la dernière au grandiose et au tragique sombre ; des effets imitatifs, quand le vent souffle, quand l'éclair brille, quand les nuages roulent, égayent un peu ce farouche monologue. Mlle Mary Garden, qui a l'oreille du public, a tâché de se faire entendre au milieu de l'orchestre déchaîné. Le concert avait commencé par la lumineuse ouverture de *Fidelio*. — A. L.

Salle Pleyel. — *31 mars.* — M. Henri Granados joue avec une verve réfléchie et précise sept *Sonates* de Scarlati. M. Crickboom se distingue dans la *Follia* de Corelli.

Société artistique des Amateurs. — *31 mars.* — Concert de musique slave, précédé d'une causerie où M. Louis Laloy trace le portrait de l'amateur idéal, portrait fort ressemblant sans doute, car la salle entière a semblé s'y reconnaître, puis indique en quelques mots le caractère de cette musique sauvage et fraîche, savoureuse et colorée. L'orchestre et les chœurs de la Société de la Sorbonne, sous la direction de P. de Saunières, interprètent avec beaucoup de précision et de finesse diverses œuvres fort belles : la première partie de la 3e *Symphonie* de Borodine, l'*Esquisse sur les Steppes de l'Asie centrale*, du même auteur, l'*Idylle orientale*, de Glazounof, la *Défaite de Sennacherib*, de Moussorgsky. On avait joint au programme deux *Chansons populaires* (orchestrées par A. de Polignac), et une danse, le *Cosatchoque*, dansée par un amateur de grand talent : on sait en effet que l'art russe a ses sources dans la musique populaire, slave ou orientale ; et il était fort intéressant de comparer aux œuvres de l'art les primitives mélodies qui les ont inspirées. La *Danse orientale* d'A. de Polignac, dirigée par l'auteur avec une autorité tranquille et persuasive, a montré tout le parti qu'un compositeur français pouvait tirer de cet orientalisme sincère et bien senti : on a déjà dit ici tout le bien qu'il fallait penser de cette œuvre exquise (1) ; contentons-nous, pour aujourd'hui, d'en noter le très vif succès. Mlle F. de Chavagnac, dont le jeu très sûr est en même temps très musical, enthousiasme la salle dans les *Airs russes* de Wieniawsky. — C. Z.

(1) *Revue* du 1er mars 1905 (Concert de Reims).

Schola Cantorum. — *7 avril.* — C'est le 7 avril 1724 que la *Passion selon saint Jean,* de J.-S. Bach, était exécutée pour la première fois en l'église Saint-Nicolas de Leipzig. La *Schola* nous conviait donc à un véritable anniversaire, et je crois en effet que la beauté de l'œuvre a rarement été mieux mise en valeur. Je ne conteste pas la perfection supérieure de l'exécution au Conservatoire ; malgré quelques sonorités mal équilibrées, des violons indiscrets, des mouvements inexacts ! Ici l'orchestre accompagne avec une délicatesse extrême, les chœurs sont merveilleux de franchise, de vigueur, d'intelligence et d'intérêt (1) ; enfin le sentiment général est toujours pur et profondément religieux : pour jouer une telle musique, la foi religieuse et la foi artistique sont également nécessaires ; M. d'Indy a l'une et l'autre (je puis bien le dire, car il ne s'en cache pas) et y joint une ardeur concentrée et puissante qui soulève les âmes ; voilà ce que l'on a senti. L'œuvre, moins haute peut-être, moins abstraite que la *Passion selon saint Mathieu,* a des pages plus intenses, d'une expression plus vive et plus saisissante : entre autres la célèbre vocalise sur les mots « *et pleura* », que M. Corunbert dit de façon vraiment émouvante ; l'air d'alto (*Tout est accompli*) et l'air de basse (*Ames souffrantes*) avec les interrogations inquiètes du chœur, où Mme Legrand et M. Dareux sont également admirables. Citons encore l'air de ténor (*Ah ! mon cœur* : M. David), et l'air d'alto avec 2 hautbois, où Mlle d'Otto ne donne pas assez sa voix, d'ailleurs délicieuse. Je n'ai point apprécié Mlle Braquaval dans l'air de soprano de la 2e partie : trop d'éclats et pas assez de justesse, trop de sourires à la salle et pas assez de sentiment Ne nous croyons pas si jolie, et on le croira peut-être davantage ! Mlle Zielinska est une excellente artiste, dont j'aime le jeu profondément musical. Mais il me paraît abusif d'appeler « luth » une harpe dont la résonance n'est d'ailleurs pas du tout ce qu'il faut ici. Ces quelques réserves faites pour qu'on ne puisse douter de mon impartialité, j'adresse toutes mes félicitations aux chœurs et à l'orchestre, depuis la flûte de M. Blanquart jusqu'à la dernière contrebasse, sans oublier les altos. — L. L.

Salle Æolian. — *7 avril.* — Dernière séance du quatuor Parent (MM. Parent, Loiseau, Vieux, Fournier), avec le concours de Mlle Marthe Dron et de M. Marchet. Le charmant *Quintette* de Svendsen, la *Sonate* de d'Indy, et le *Quintette* en *sol* mineur de Mozart, terminent dignement cette belle série d'auditions où furent interprétées avec un soin religieux et jaloux tant d'œuvres anciennes et nouvelles.

(1) C est à M. de Lacerda, chef des chœurs, que l'on doit ces grands progrès.

Informations.

Monte-Carlo. — Les concerts classiques, avec des programmes très variés, et le concours des meilleurs virtuoses, continuent à obtenir la grande faveur du public.

Le maître violoncelliste Hollmann a remporté un vrai triomphe dans le *Deuxième Concerto* de Saint-Saëns et *Kol Nidréi* de Max Bruch, où l'on a admiré sa puissance magnifique et son style merveilleux. Une excellente pianiste, Mlle Adèle Aus der Ohe, s'est également fait applaudir dans des œuvres de Schumann, Chopin et Liszt.

M. Cossira, très en voix, a superbement chanté, avec un art parfait, l'air de *Joseph* de Méhul et l'aria de *Cosi fan tutti* de Mozart.

Il faut signaler à part la *Symphonie Vivaraise* de M. Georges Sporck, œuvre très remarquable, d'une facture savante et d'une grande ligne classique, où paraît un symphoniste de premier ordre.

La magnifique *Marche funèbre* de Jules Cohen, jouée au dernier concert, a produit, comme toujours, une profonde impression et a été longuement acclamée.

Chez M. Raimond Marthe. — Chez l'excellent professeur de violoncelle, exquise soirée, le 31 mars, consacrée à Beethoven. Au programme, le *Trio en* ré *majeur* (MM. Abel Combarieu, Marcel Chailley, Raimond Marthe) ; *A la bien-aimée absente* et *Loin de ma tombe obscure* (Mlle Louise Génicoup) ; les 32 *variations en* ut *mineur* (Mme Georges Hainl) ; et le 9e *Quatuor*. Cette soirée si artistique était donnée à l'occasion d'un très beau et très curieux dessin de Jean-Paul Laurens, qui, après avoir entendu une œuvre de Beethoven, qu'il sent profondément, avait traduit ses impressions en crayonnant le portrait du compositeur.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Février	*Sigurd.*	Reyer.	14.210 41
22 —	*Daria. — Rigoletto.*	G. Marty. Verdi.	11.926 26
24 —	*Tannhäuser.*	Wagner.	13.732 41
25 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	12.500 »
27 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	14.212 41
1er Mars	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.784 76
3 —	*Daria. — La Maladetta.*	G. Marty. Vidal.	12.717 91
6 —	*Faust.*	Gounod.	21.080 41
8 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.197 76
10 —	*Lohengrin.*	Wagner.	18.034 41
11 —	*Daria. — La Maladetta.*	G. Marty. Vidal.	7.143 »
13 —	*Tannhäuser.*	Wagner.	14.444 41
15 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	14.104 76
17 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.917 41
18 —	*Lohengrin.*	Wagner.	12.505 50

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Février	*La Traviata.*	Verdi.	4.623 »
21 —	*Carmen.*	Bizet.	7.023 50
22 —	*Orphée.*	Gluck.	9.327 50
23 —	*Les Noces de Jeannette. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Massé. Massenet.	8.230 52
24 —	*Werther.*	Massenet.	8.396 50
25 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.381 74
26 — matinée	*Orphée.*	Gluck.	8.980 50
26 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	5.576 »
27 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.632 »
28 —	*Carmen.*	Bizet.	7.124 »
1er Mars	*Orphée.*	Gluck.	7.721 »
2 —	*La Traviata.*	Verdi.	7.971 14
3 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	1.582 50
4 —	*Louise.*	G. Charpentier.	9.401 38
5 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Fille du Régiment.*	Massenet. Donizetti.	8.769 50
5 — soirée	*Lakmé.—Les Noces de Jeannette*	L. Delibes. Massé.	6.840 50
6 — matinée	*Mignon. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	A. Thomas. Nicolo.	4.724 »
6 — soirée	*Manon.*	Massenet.	7.834 50
7 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	9.475 50
7 — soirée	*Le Légataire universel. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Pfeiffer. Massenet.	6.143 50
8 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	3.133 50
9 —	*Werther.*	Massenet.	9.030 02
10 —	*Orphée.*	Gluck.	8.108 »
11 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau	8.221 74
12 — matinée	*Werther.*	Massenet.	7.043 »
12 — soirée	*La Traviata.— Cavalleria Rusticana.*	Verdi. Mascagni.	5.626 50
13 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	4.570 »
14 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	2.827 50
15 —	*Hélène.—Le Jongleur de Notre-Dame.*	Th.Dubois.Massenet.	7.676 50
16 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	5.933 64
17 —	*Manon.*	Massenet.	8.689 50
18 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	6.610 38
19 — matinée	*Orphée.*	Gluck.	7.069 »
19 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	5.750 50

Hôtel Drouot. — Autographes récemment vendus à l'hôtel Drouot : une lettre de Berlioz, 205 fr. ; diverses lettres : de Gounod, 51 fr , de Bizet, 27 fr. ; de Donizetti, 16 fr. ; d'Adam, 19 fr. ; de Boïeldieu, 8 fr. ; de Cherubini, 8 fr. ; de Victor Massé, 5 fr.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

N° 9 (cinquième année) 1er Mai 1905.

Les chanteurs italiens à Paris : ANTONIO BALDELLI

Tous ceux qui s'intéressent à l'art du chant seront heureux d'apprendre que le célèbre chanteur Antonio Baldelli a accepté, sur la vive insistance de M. Sonzogno, de se faire entendre dans le rôle de Don Bartolo du *Barbiere di Siviglia*, de Rossini, durant les représentations des opéras de l'école italienne qui doivent être données au théâtre Sarah-Bernhard pendant le mois de mai.

Antonio BALDELLI

Antonio Baldelli, qui s'est acquis une réputation universelle, joint aux qualités de l'artiste chanteur un tempérament et une science incomparables d'acteur, qui font de ses personnages des êtres vivants et d'un caractère tout personnel. Pour mémoire, je relaterai ces quelques lignes du critique italien Filippo Filippi, lors de ses premiers débuts au théâtre de la Pergola, à Florence, dans la *Matilda di Ciabrano*, de Rossini,

avec les célèbres Tiberini, dans le rôle d'Isidore, où il souleva le plus grand enthousiasme de ses compatriotes : « Si Baldelli perdait un jour sa voix, écrit Filippi, il n'aurait rien à craindre, car il serait toujours le premier comique de l'époque. » A ses débuts il avait vingt ans et il était déjà consacré.

Il faut espérer qu'aucun événement imprévu ne viendra s'opposer à cette série de représentations. C'est grâce à l'intelligente initiative de M. Sonzogno, je l ai dit, que les Parisiens devront d'entendre une fois encore, et dans son rôle de prédilection, l'artiste admirable qu'est Baldelli, dont la réputation est grande à l'étranger, et qu'ils seront heureux de consacrer définitivement.

Baldelli, depuis plusieurs années déjà, habite Paris et s'est acquis une réputation considérable comme professeur de chant : ce fut pour lui sa façon de prendre le repos après une carrière triomphale des plus longues.

Antonio Baldelli est né à Florence en 1851. Après avoir fait les plus sérieuses études musicales au conservatoire de sa ville natale, où il remporta tous les premiers prix, il y débuta en 1871. De Florence, l'éminent artiste se fit applaudir tour à tour sur tous les premiers théâtres de l'Italie. Parmi les ouvrages qu'il interpréta, nous citerons les suivants, qui sont les plus connus : *Donne Curiose*, *Falsi Monetarii*, *Matilda di Ciabrano*, *Matrimonio Segreto*, *Elisir d'Amore*, *Crispino e la Comare*, *Nozze di Figaro*, *Barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, etc., etc.

Engagé à Saint-Pétersbourg, où il eut un énorme succès, il partit de cette ville pour Buenos-Ayres.

A son retour d'Amérique, il fut engagé au Théâtre Royal de Madrid, où il resta quatorze ans, tenant toujours le premier rang et conservant la faveur du public jusqu'au dernier jour. Baldelli a créé à Madrid le rôle de Beckmesser dans les *Maîtres Chanteurs* avec une science inoubliable.

En Italie, en Russie, etc., partout enfin où ses engagements l'appelèrent, cet artiste acclamé du public, recherché dans les salons aristocratiques, ne connut que des triomphes.

Le 23 juillet 1900, l'impresario Gran l'engagea pour chanter le rôle de Don Bartolo du *Barbiere di Siviglia*, de Rossini, avec Mme Melba dans le rôle de Rosine, au théâtre de Covent-Garden, à Londres. Son succès fut immense.

C'est cette année qu'il vint à Paris, où il donna à la Bodinière des auditions musicales avec conférences du spirituel Georges Vanor.

Le public parisien fut pendant ces séances sous le charme de cet art *d'expression* et manifesta hautement son admiration. Ce fut, du reste, à la suite d'une de ces auditions que l'éminent artiste, pressenti par M. Vincent d'Indy, accepta la fonction délicate de professeur de chant à la *Schola Cantorum*.

Enfin, on l'entendit au théâtre pour la première fois à l Opéra-Comique — engagé par M. Carré, — dans une séance extraordinaire donnée à l'occasion d'un cycle de Mozart. Il me fut donné personnellement le plaisir de l'entendre très souvent dans les salons de musique les plus réputés de Paris, où il ne compte que des admirateurs ; j'ai toujours été conquis par la fraîcheur de sa voix et son étonnante finesse d'interprétation.

ADALBERT MERCIER.

Publications nouvelles. — Notre Supplément.

Théoricien des anciennes modalités, épris d'art populaire, historien de la musique, apôtre convaincu du chant choral, compositeur excellent, M. Bourgault-Ducoudray occupe une place à part parmi les maîtres de l'heure présente. Son œuvre musicale est, entre toutes, originale. Il a toujours voulu écrire des œuvres qui, sans renoncer à aucun des raffinements de l'art moderne le plus riche, demeurent en leur essence assez simples et assez proches de la nature pour être entendues des masses presque ignorantes de toute culture musicale. Certes, d'autres maîtres, en même temps que lui, professent les mêmes principes. Pour ceux-là aussi, c'est une chose mauvaise qu'il y ait deux musiques, l'une pour les artistes et les connaisseurs, l'autre pour le commun des hommes et qui ne compte point. Malheureusement, il ne s'est point trouvé — sinon bien rarement — que leur œuvre ait confirmé leur doctrine.

M. Bourgault-Ducoudray fut plus heureux, ou plus sincère. Les sept compositions vocales qu'il vient de faire paraître chez l'éditeur A. Noël en seraient, au besoin, une preuve nouvelle (1). La Chanson de la Bretagne, *tel est le titre du recueil. Et en vérité c'est bien la Bretagne qui chante en ces musiques. Ces pièces, aussi belles parfois que les vrais chants populaires, sont aussi sincères et nées comme elles d'un amour passionné de la terre natale. Jadis M. Bourgault-Ducoudray publiait les plus exquises des mélodies que la Bretagne a vues naître. Plus d'une fois il s'est servi, en diverses compositions, de tels de ces thèmes anonymes, commun trésor de toute une race. Voici qu'il vient enrichir son pays après lui avoir fait tant d'emprunts.*

Sur les vers de M. Anatole Le Braz, un poète véritable demeuré fidèle au pays d'Armor, ces compositions évoquent l'âme bretonne tout entière. L'art du musicien a su agrandir le cadre, toujours un peu étroit, des chefs-d'œuvre de l'art populaire. Les proportions sont ici plus larges, la réalisation plus raffinée, l'inspiration plus complexe et le sentiment plus subtil. Différences de détail qui laissent subsister l'identité du fond. Car ces scènes et ces légendes ne furent pas curieusement rassemblées par un poète et un musicien seulement érudits. Scènes et légendes nationales, elles sont mises en œuvre par deux vrais artistes en qui l'âme de la Bretagne est demeurée vivante. L'œuvre, sincère entre toutes, plaira assurément partout : elle ne sera nulle part aussi fortement sentie qu'au pays qui lui donna naissance.

Nous mettons MM. Le Braz et Bourgault-Ducoudray en la compagnie de Mozart en notre supplément.

(1) *La Chanson de la Bretagne* : 1° Berceuse d'Armorique ; 2° Dans la grand hune ; 3° Nuit d'étoiles ; 4° le Chant des Mages ; 5° le Chant d'Ahès ; 6° la Chanson du vent qui vente ; 7° Sône. — A. Noël, éditeur, 22-23, passage des Panoramas.

« Armide » à l'Opéra.

Voici pas mal d'années que, périodiquement annoncée comme prochaine, la reprise d'*Armide* était, périodiquement aussi et sous divers prétextes, remise régulièrement à une date ultérieure. On eût pu croire que le jeu allait durer toujours. Tout a une fin cependant : cette belle partition, exilée de la scène depuis trois quarts de siècle, l'Opéra s'est enfin décidé à nous la rendre. Après les autres grands drames de Gluck, qui successivement (*Iphigénie en Aulide* seule encore exceptée) sont venus reprendre leur place au répertoire de nos théâtres lyriques, voici *Armide* qui reparaît triomphante.

Certes, cette résurrection fut un triomphe. Je ne sais pourtant si, malgré leurs acclamations, les auditeurs n'éprouvèrent pas quelque désillusion. Bien qu'en divers temps d'importants fragments de l'opéra, même des actes entiers, aient été exécutés dans les concerts, on peut dire que la musique en restait inconnue au public des théâtres, qui ne sait rien des œuvres que par la représentation. Depuis que Gluck a repris faveur, ce public s'est formé de son génie une idée très simple, exacte assurément en ses grandes lignes, incomplète néanmoins et qui ne saurait rendre raison de la complexité de cet art.

Gluck est resté pour lui le créateur du drame lyrique, le rénovateur prestigieux dont la volonté puissante substitua au vain bavardage et aux charmes équivoques de l'opéra italien le cri tragique de la passion vécue, celui qui le premier répudia les mélodies brillantes et vides, chères à la sensualité d'un auditoire frivole, pour faire entendre à leur place la voix de la nature et de la vérité. L'opéra de Gluck, c'est *Orphée*, c'est *Alceste :* un drame simple et rapide, fortement construit, où quelques sentiments profonds se traduisent en une langue musicale sobre et robuste, sans vains ornements, sans concession à la virtuosité ni au beau chant, sans hors-d'œuvre inutiles et seulement agréables.

Qu il n'y ait aucun opéra du maître qui réponde entièrement à cette conception idéale, cela paraît certain. D'autant que, mieux connue, l'histoire de ses partitions est là pour nous apprendre que, sans se soucier beaucoup des fières déclarations de la célèbre préface de l'*Alceste* italienne, il ne se fit jamais scrupule d'utiliser, en ses derniers ouvrages, les inspirations les plus belles de ses anciens opéras italiens, bien souvent suggérées par des situations passablement différentes. Il est vrai que ce travail d'adaptation est réalisé ordinairement avec assez d'art et de goût pour ne se point trahir et que, d'autre part, les maîtresses pages de ces œuvres suffisent à leur assurer une unité qui paraît intangible.

Mais les sujets choisis, de la façon dont les collaborateurs habituels du musicien — poètes médiocres mais dramaturges originaux — les surent disposer, répondent du moins à la définition. Quelquefois peu variés, ils sont toujours profondément dramatiques. Dans le conflit de passions qu'ils excellent à faire naître d'événements très simples, ils tendent impérieusement au dénouement, sans jamais s'en laisser détourner, malgré quelques conventions théâtrales acceptées ou subies.

Avec *Armide*, rien de tel. Je pense que le sujet est assez connu pour qu'il soit inutile de le narrer une fois de plus La magicienne Armide aime Renaud et ne triomphe de ses dédains que par la puissance de son art. Ce thème, pour un poète moderne, vaudrait surtout par les complexités psychologiques du carac-

ière d'Armide, le seul vraiment vivant de la pièce. La lutte de la haine impuissante et de l'amour triomphant, la souffrance et la honte de ne sentir sa passion partagée que par la force des enchantements, le désespoir tragique de l'abandonnée, toutes ces péripéties du drame intérieur dont le cœur de la magicienne est le théâtre prêteraient, avec notre conception contemporaine du drame lyrique, aux plus riches développements de l'inspiration musicale. Si l'incertain Renaud, tel qu'il apparaît dans la tradition, n'est rien à côté de Tristan, Armide ne demeure guère inférieure à Isolde.

Quand Philippe Quinault, en 1686, écrivait pour Lulli ce poème que la fantaisie de Gluck reprenait quatre-vingt-dix ans plus tard, ni lui ni les compositeurs de son temps n'imaginaient que la musique pût jamais arriver à une expression assez précise et assez profonde pour rendre effectivement des nuances de sentiments aussi subtiles. Au contraire, il a parfaitement bien vu tout ce qu'un pareil sujet, avec le merveilleux qu'il comporte, offrait de ressources pour un spectacle magnifique et varié comme on souhaitait alors que fût avant tout l'opéra.

Il n'y a pas de reproche à lui faire. Sa conception du drame lyrique fut celle de son siècle, qui n'est point la nôtre. Mais on peut s'étonner que Gluck ait repris, tel quel, un pareil livret. Car le grand dramaturge qu'il était avait une autre idée du pouvoir expressif de son art. Voyez certaines scènes typiques, chez lui et chez Lulli : le grand monologue du 2e acte par exemple : « Enfin il est en ma puissance ». Et comparez, je ne dis pas la *qualité* de l'inspiration, mais la *quantité* de musique que la scène contient chez l'un et chez l'autre. Lulli se contente d'un récitatif simple avec la seule basse continue : c'est-à-dire qu'il se borne à mettre en relief les vers du poète, sans chercher à les traduire en sa langue. Gluck écrit une mélopée tantôt violente et pathétique, tantôt mélodique et soutenue, entrecoupée de dessins d'orchestre expressifs. Il réussit, avec une souplesse merveilleuse, non seulement à suivre la pensée dans toutes ses ondulations, mais encore à faire apparaître des nuances de sentiment et de passion que le poète n'avait point soupçonnées.

Si le génie du musicien a pu augmenter ainsi la part qui lui était faite, il n'a pu — et il ne l'a d'ailleurs assurément point tenté — modifier la construction du drame. Avec ses apparitions, ses changements à vue, ses enchantements, ses monstres, ses divertissements chantés et dansés, intercalés à chaque acte au détriment de la marche de l'action, avec en un mot l'attirail de ces prestiges qu'on souhaiterait moins encombrants, *Armide* devient presque une féerie, une pièce à spectacle. Assurément la musique n'est point absente des parties accessoires. Au contraire : les mélodies gracieuses, les inspirations fraîches et savoureuses y abondent. Il se peut même que ces prétextes à tableaux de pure fantaisie aient séduit le compositeur et déterminé un choix qui nous semble singulier.

Que l'on veuille se souvenir de son éducation et de sa longue carrière italienne, de tout ce qui subsiste en lui de goût pour la pure mélodie vocale ou instrumentale en dehors de toute déclamation expressive. Il n'est pas sûr que Gluck ne soit pas au fond le plus grand des musiciens italiens, même dans sa musique française... Mais ce n'est pas le lieu de chercher ici à le définir.

Quoi qu il en soit, la variété du spectacle et celle de la musique qui l'accompagnait purent être pour les contemporains un élément de succès, plus sûr encore peut-être que la splendeur tragique des pages véritablement dramatiques. Je ne sais trop si le public d'aujourd'hui trouvera là le même plaisir. C'est dans ses

parties de musique pure que l'œuvre de Gluck a le plus sensiblement vieilli. Pour tout dire d'un mot, le musicien chez lui n'est pas, à beaucoup près, à la hauteur du poète tragique ou du dramaturge. Sans l'appui d'une forte situation dramatique, sa phrase musicale, presque toujours gracieuse, manque de solidité et d'ampleur. Son harmonie n'est point très riche, ni ses rythmes bien caractérisés : ses procédés sont monotones, et ses formes, assez pauvres, tournent facilement à la formule. Ses airs de danse plaisent extrêmement tout d'abord, mais ils fatiguent assez vite. Il est loin, sous ce rapport, de l'inépuisable variété et du coloris étincelant de Rameau.

Quelque charmants que soient assurément certains des divertissements semés à profusion dans *Armide*, par exemple la belle chaconne et les airs chantés du dernier acte qui sont de toute beauté, il se pourrait que cette abondance d'une musique plus aimable que profonde nuisît, à la longue, au succès durable de cette reprise. J'espère néanmoins qu'il n'en sera rien. Les beautés merveilleusement expressives du second acte, la sauvage grandeur, la force dramatique du troisième (l'acte de la Haine), la tragique désolation de la scène finale, suffiront à assurer le succès. Elles suffisent en tout cas, et au delà, à légitimer la remise à la scène de cette belle partition.

Il faut louer l'administration de l'Opéra d'avoir donné *Armide* en son intégrité, sans coupures, adjonctions ni transpositions d'aucune sorte. On sait assez que le cas n'est point commun. La *Revue musicale* a des raisons particulières de se déclarer aujourd'hui satisfaite (1).

Je voudrais pouvoir décerner les mêmes louanges à l'interprétation. Malheureusement de graves lacunes la déparent, et, en dépit de tout le mal que l'on s'est donné, paraît-il, pour la rendre parfaite, le résultat répond peu à de si grands efforts. Il semble que personne à l'Opéra n'ait la moindre idée du style qui convient à cette musique et qu'on y soit persuadé que les procédés d'exécution et d'expression qu'elle réclame ne diffèrent en rien de ceux du répertoire moderne. Je mets à part M. Delmas, qui a fait du rôle, malheureusement trop court, d'Hidraot une de ses créations les meilleures. Celui-là chante et joue avec simplicité et noblesse. Mais presque tous les autres artistes paraissent ignorer que l'art classique exige impérieusement le respect du rythme et de la ligne mélodique, et que les altérations de mouvement, l'expression outrée, le *tempo rubato*, les effets mélodramatiques, n'y sont aucunement à leur place.

Malgré son grand talent, Mlle Bréval n'évite point ce travers. Elle a cependant composé avec art et chanté intelligemment le rôle écrasant d'Armide. Plus à l'aise dans les parties violentes de déclamation pure que dans le chant soutenu et expressif, elle n'en a pas moins bien rendu l'air du 3e acte : « Ah ! si la liberté me doit être ravie », et la merveilleuse phrase finale du même tableau. Mlle Féart, en ce même 3e acte, a proféré avec une belle énergie les effrayantes imprécations de la Haine. Mlles Lindsay et Dubel sont assez agréables dans les rôles secondaires de Sidonie et de Phénice. Mlles Verlet, Vix, Demougeot, Agussol, Mendès, prêtent le charme de leurs voix fraîches aux différentes apparitions qu'évoquent à chaque instant les enchantements d'Armide.

MM. Scaramberg et Gilly s'acquittent de façon satisfaisante des rôles épiso-

(1) Mais cette satisfaction n'aura pas été de longue durée. Dès la seconde représentation, toute la scène de Mélisse et d'Ubalde au 4e acte a été retranchée comme faisant longueur.

diques du Chevalier danois et d'Ubalde. Il est regrettable que l'on n'en puisse dire autant de M. Affre, qui a donné du personnage de Renaud une interprétation tout à fait défectueuse. Je ne lui reprocherai pas l'insuffisance, l'inexistence plutôt de son jeu : les chanteurs depuis longtemps nous ont, là-dessus, contraints à l'indulgence. Je ne lui demanderai pas non plus d'entrer dans le caractère de l'œuvre qu'il rend d'une belle voix inexpressive : ce serait beaucoup. Au moins pourrait-il avoir quelque souci de la justesse des intonations : ce serait déjà quelque chose.

Les chœurs, dont le rôle dramatique n'a pas ici la même importance que dans les autres opéras de Gluck, ont chanté avec intelligence et précision. En revanche, l'orchestre, sous la direction de M. Taffanel, s'est montré partout terne et sans couleur.

On nous vantait depuis six mois les splendeurs et la nouveauté de la mise en scène. Il ne m'a pas paru qu'elle s'écartât nulle part des traditions les plus surannées, ni qu'elle eût l'air de soupçonner rien des progrès réalisés depuis longtemps sur d'autres scènes. Insignifiante partout, elle est par endroits d'une naïveté qui déconcerte. Au 4e acte par exemple. Ubalde et le Chevalier danois, à la recherche de Renaud, traversent la forêt enchantée qui défend les abords du palais d'Armide. A leurs yeux surgissent les apparitions évoquées par l'art de la magicienne ; chacun, tour à tour, croit reconnaître l'image d'une femme qui lui est chère et se laisse abuser — bien facilement — par ces prestiges un peu naïfs. Ce tableau, qui d'ailleurs arrête inutilement l'action, est le plus diffile à admettre. Pour le sauver du ridicule, il faudrait qu'une mise en scène intelligente en atténuât l'invraisemblance en donnant à ces fantômes irréels une apparence assez incertaine, assez lointaine pour que l illusion fût un instant admissible. L'Opéra-Comique nous a plus d'une fois montré ce qu'il est possible de faire en cet ordre d'idées. Mais l'Opéra n'a point de ces délicatesses. Lucinde, Mélisse et les bergers-démons qui leur font cortège arrivent en scène tout simplement, par le grand chemin, sans aucun mystère, en pleine lumière. La scène ainsi comprise n'a plus rien de fantastique : elle devient simplement absurde et incompréhensible.

L'action d'*Armide* se déroule dans de fort beaux décors.

Les costumes sont assez en rapport avec ces splendeurs, malgré quelques fautes de goût singulières. Les Albanais du divertissement du premier acte paraîtront d'un orientalisme bien moderne. Les costumes grecs antiques du ballet au cinquième acte peuvent aussi étonner quelque peu. Mais l'idée la plus surprenante fut encore celle de placer des bergères Louis XVI dans la campagne de Damas, en Syrie, au XIIe siècle.

Je sais bien qu'il s'agit d'apparitions et que ces bergères ne sont que des ombres animées par l'art des enchantements. La magie eut toujours le privilège de pressentir les mystères de l'avenir. Peut-être Armide abuse-t-elle ici de son pouvoir. La vraisemblance eût exigé sans doute qu'elle pénétrât moins avant dans les arcanes du futur.

HENRI QUITTARD.

———

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE VANDALISME MUSICAL.

(Leçon du jeudi 6 avril, d'après la sténographie) (1).

Mesdames, Messieurs,

Je me propose de traiter aujourd'hui, sans sortir de mon programme, une question très délicate qui me tient à cœur depuis longtemps et que j'ai déjà soumise en 1900 au Congrès international de l'histoire de la musique, le premier de ce genre qui ait été tenu à Paris, à l'occasion de l'Exposition universelle. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler, par analogie, le *Vandalisme musical* dans les établissements musicaux officiels et subventionnés. Il me paraît indispensable que cette question soit traitée ici avec l'autorité exceptionnelle que donne l'illustre maison où nous sommes à toute parole partie de cette chaire. Je reprendrai l'exposé des principaux faits qui l'ont provoquée, les considérants que j'ai développés devant le Congrès, quelques-unes des idées qui ont été formulées à cette occasion, et enfin le vœu très net qui est sorti de tout cela. Comme nous le verrons, ce vœu n'est pas resté platonique.

Un tel sujet se rattache doublement à mes leçons précédentes. Je me suis proposé, en effet, de passer en revue toutes les œuvres un peu importantes du XIXe siècle qui offrent une portée générale et qui intéressent l'organisation des études de musique. Or, le vœu qui a été émis sur ma proposition par le Congrès et qui vient d'avoir un commencement de satisfaction, comme je l'indiquerai en terminant, est tout à fait dans ce cas.

Il me fournit de plus une occasion de compléter ce que j'ai dit sur le rôle de l'Etat, question que j'ai déjà étudiée sous plusieurs aspects. J'ai montré l'Etat traçant, en 1849, le plan d'une histoire de la musique et organisant une grande association pour la réaliser dans toutes ses parties. Nous l'avons vu introduire la musique dans l'enseignement national à tous ses degrés : primaire, secondaire et, un peu plus tard, supérieur ; créer une sorte d'école normale de la musique : le Conservatoire, et multiplier à chaque instant, en province, les succursales de cette école. Nous savons, enfin, qu'il soutient pratiquement toutes les entreprises sérieuses d'exécution et d'érudition. L'expérience nous a montré que toutes les œuvres qui ont été commencées en dehors de cette protection ou de cette contribution officielles, après des essais plus ou moins brillants, plus ou moins éphémères, étaient frappées d'impuissance ou condamnées à un échec. Cela est vrai des concerts, des écoles privées, des cours publics et même des associations libres, à moins que, se passant du concours de l'Etat français, on n'accepte la tutelle de l'étranger. Mais il y a un autre devoir, ou, plus exactement, l'exercice d'un droit particulier qui s'impose à l'Etat : c'est celui d'exiger que dans les grands établissements subventionnés par lui et placés, par conséquent, sous sa

(1) Nous avons l'intention de ne publier le cours du jeudi qu'après ceux du lundi. Nous faisons une exception aujourd'hui pour cette leçon qui a heureusement coïncidé avec le dépôt du Rapport de M. Déandréis, sénateur de l'Hérault, sur le budget des Beaux-Arts.

surveillance directe, on s'abstienne de mutiler les œuvres du passé. Si ces œuvres ne sont pas respectées, si elles sont dénaturées, l'éducation se trouve faussée ; puisque en musique comme en littérature cette éducation a pour principe et pour base la connaissance des ouvrages du passé. De plus, l'histoire de la musique risque de s'égarer, puisqu'on ne lui fournit plus que des pièces tronquées. Aussi doit-on protester, puisque l'Histoire a pour objet de reconstituer exactement l'étude des compositions d'autrefois.

Le sujet que j'ai à traiter peut se réduire aux trois points suivants : 1° dans les établissements officiels, on n'a pas eu et on n'a peut-être pas encore un respect suffisant des compositions à exécuter ; 2° cette situation est d'autant plus anormale qu'en ce qui concerne les arts du dessin, l'Etat a établi des lois protectrices à l'application desquelles il veille avec la plus grande rigueur ; 3° ce que nous demandons, c'est que l'on fasse pour l'art musical ce que l'on fait pour les autres arts.

Chacune de ces propositions pourrait être l'objet de longs développements ; je me bornerai à l'essentiel.

I. Le public croit naïvement, au théâtre, que l'ouvrage représenté est conforme à ce qui a été conçu par tel ou tel auteur Rien n'est moins exact, attendu que toujours les interprètes ont le désir de faire des changements et de substituer leur création à celle du compositeur. Cette constatation a été faite par M. Saint-Saëns lui-même. Précisons-la.

Déjà, à la fin du XVIIIe siècle, le *Journal de Paris* (messidor an IV de la République), au moment où le Conservatoire s'organisait, s'en félicitait, car il comptait que l'on pourrait y retrouver les chefs-d'œuvre qui, à l'Opéra, devenaient absolument « méconnaissables ». Ce n'est pas ce qui s'est passé au XIXe siècle qui a été de nature à modifier cette situation. Il y a une phrase cinglante, de Berlioz, que l'on a souvent citée : « Les théâtres sont les mauvais lieux de la musique : la chaste Muse qu'on y traîne n'y peut entrer qu'en rougissant ! » C'est lui aussi qui a écrit ces quelques lignes : « Gluck se meurt ! Gluck est mort ! » Il déclarait inconcevable « ce que devient de plus en plus son œuvre, dans les théâtres où on la représente, dans les concerts où on en chante quelques fragments, dans les boutiques où on les vend ». Il disait que cette noble figure, d'une pureté de lignes tout antique, était devenue un masque grotesque. C'est ce cri d'alarme, comme nous l'avons vu, qui a poussé Mlle Fanny Pelletan à entreprendre une édition sérieuse des chefs-d'œuvre du grand compositeur.

Je citerai un autre témoignage qui me dispensera d'insister plus longuement ; je l'emprunte à M. Legouvé, qui a consacré une petite brochure charmante à une cantatrice célèbre à la fois par son talent et par les fameuses stances qu'Alfred de Musset lui a consacrées : la Malibran. M. Legouvé, dans cet opuscule rempli d'anecdotes personnelles, veut montrer que la Malibran n'était pas seulement une grande cantatrice, mais une très bonne musicienne, dans le sens sérieux et précis du mot. Or, la raison qu'il en donne est singulière : il rappelle qu'elle a été formée par son père, qui était un chanteur célèbre, et il ajoute les renseignements suivants. Nourrit se présente chez Garcia, pour recevoir ses conseils, et lui chante un air du *Mariage secret*. Arrivé à certain passage, il exécute un point d'orgue, « un trait de sa façon et de très joli goût » — « Faites-m'en un autre ! » dit Garcia. Nourrit s'exécute. — « Un autre ! ». Nourrit s'exécute. — « Un autre ! » Nourrit finit par déclarer qu'il est à bout de ressources. — « Eh

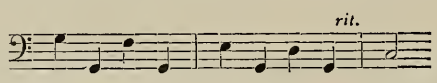
quoi ! s'écrie Garcia, après trois points d'orgue ? un *bon chanteur* doit être en état d'en faire dix, quinze, vingt !... »

Et le narrateur de conclure :

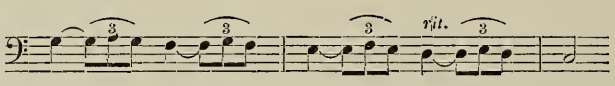
« Tel fut le maître admirable mais rude et rarement satisfait de la Malibran. »

Par conséquent, d'après M. Legouvé, qui représente la moyenne du goût et de l'opinion, il semble qu'à un moment donné il y ait eu assimilation complète entre le talent musical et cette aptitude à ajouter des improvisations plus ou moins étendues au texte des grands maîtres.

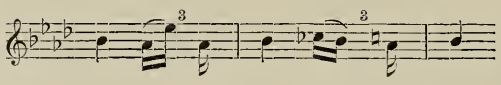
Pour justifier cela par quelques exemples, je rappellerai deux ou trois faits parmi une centaine d'autres bien connus. Vous connaissez au troisième acte de *Robert le Diable* le duo de Rimbaud et de Bertram ; le motif principal est précédé, lorsqu'il reparaît pour la seconde fois, de cette rentrée :



Je me rappelle avoir entendu (il y a de cela plusieurs années, je dois le dire) un chanteur du Conservatoire, qui avait pris ce morceau comme sujet de concours, le dénaturer d'une façon singulière ; estimant que cette rentrée était mal écrite, ou insuffisamment conforme aux ressources de sa voix, il l'avait remplacée par celle-ci :

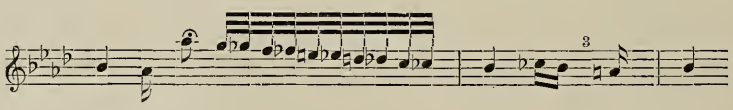


Je citerai encore un passage bien connu de *Guillaume Tell*. Dans la romance universellement admirée *Sombres forêts*..., au lieu de :



etc.

tout le monde a pu entendre, à l'Opéra :



On pourrait faire des observations plus précises et plus complètes, si, au lieu d'éparpiller les remarques, on les groupait sur une seule œuvre : sur *Guillaume Tell* lui-même, sur le *Freischütz* de Weber, le *Joseph* de Méhul, *Fidelio* de Beethoven, etc.

Je m'arrêterai, pour donner une base plus précise à ma démonstration, à une œuvre devant le manuscrit autographe de laquelle Rossini disait : « Je veux m'agenouiller une dernière fois devant cette relique. » Il s'agit du *Don Juan* de Mozart.

Don Juan est un opéra bouffe ; il a été écrit en deux actes. Il fut représenté pour la première fois à Prague, le 29 octobre 1787. De cette première représentation, nous ne savons rien ; l'histoire du chef-d'œuvre, de ses vicissitudes et de

ses malheurs, ne commence qu'à la première représentation qui eut lieu à Vienne en 1788. En France, on a commencé à le jouer avec un arrangement invraisemblable, en 1805, à l'Opéra. En 1811, le Théâtre Italien le reprit, en respectant un peu plus la forme originelle.

Mais ce retour à l'exactitude fut de courte durée. Castil-Blaze fit un nouvel arrangement pour l'Odéon en 1827 et pour l'Académie nationale de Musique en 1827 ; le Théâtre Lyrique, dirigé par M. Carvalho, le reprit avec une forme différente en 1866 ; enfin, depuis quelques années, il a reparu à l'Opéra et à l'Opéra-Comique sous une forme nouvelle. L'opéra bouffe est devenu d'abord un opéra « sérieux ». En outre, ce qui était en 2 actes est aujourd'hui en 5. Un ancien maître de ballet (Saint-Léon ?) n'a pas craint de faire subir au chef-d'œuvre des remaniements sur lesquels voici quelques indications.

Le principal est le finale du premier acte. Je rappellerai brièvement le sujet, car il est indispensable d'avoir présente à l'esprit l'idée exacte de ce que Mozart a voulu faire, pour mieux apprécier la valeur réelle de ce que l'on a osé faire à sa place.

Nous sommes en pleine fête villageoise. Deux paysans, Zanetto et Zerline, sont en train de célébrer leurs fiançailles; Don Juan ne voit là qu'une occasion de libertinage et, sûr de lui, il donne à ces paysans un bal. A ce moment apparaissent trois personnages masqués : Ottavio, Anna, Elvire, qui cherchent Don Juan pour le confondre ; et vous connaissez cet admirable trio connu sous le nom de *Trio des masques*, qui, par l'élégance et la pureté des lignes mélodiques, par son agencement vocal, est une des choses les plus exquises qui existent en musique.

Le valet de Don Juan, par les fenêtres de la salle où a lieu la fête, aperçoit les trois personnages et avertit son maître, qui les invite. Les trois masques reconnaissent le criminel et acceptent l'invitation.

Ici, un changement de scène, comme il s'en produit souvent dans ce premier acte : nous entrons dans la salle de bal. Est-ce à une fête banale que nous assistons ? Nullement ! l'action, remarquez-le bien, n'est pas interrompue un seul instant. Il y a en effet dans cette salle de bal trois groupes de personnes auxquels correspondent trois intrigues spéciales et trois formes musicales appropriées à chacun d'eux. Premier groupe : c'est celui d'Anna, Ottavio et Elvire, qui sont des justiciers, venus pour châtier, et qui ne cherchent que le moment propice pour confondre Don Juan. Le second groupe, c'est Don Juan s'efforçant de séduire Zerline. Le troisième groupe, c'est Leporello cherchant à détourner l'attention de Zanetto et à le mêler aux autres danseurs.

Il y a trois observations à faire sur la façon dont Mozart a traité cette scène. Pour le premier groupe, composé de personnes de condition, il a écrit un menuet. Pour le second groupe, qui comprend Don Juan et Zerline, il a écrit une contredanse. Pour Zanetto et les autres villageois, une valse. Par conséquent le choix des motifs est exactement approprié, dans sa pensée, et d'une façon visible, au caractère des personnages. Deuxième observation : afin de ne point séparer ce que le drame unit et de présenter une intrigue continue, non à compartiments étanches, il s'est attaché à faire entendre *simultanément* la contredanse et le menuet, en combinant le rythme à trois temps et le rythme binaire dans un contre-point hardi où sa dextérité se joue. En troisième lieu, pour ne point ralentir l'action, il a donné aux épisodes chorégraphiques une durée très courte.

Don Juan est bientôt découvert : les trois personnages lui reprochent ses crimes ; alors éclate un orage dramatique d'une extrême violence, jusqu'au moment où Don Juan tire l'épée et s'ouvre un passage à travers la foule.

Dans tout ce finale, j'insiste sur ce point, il n'y a pas un seul moment où l'action languisse, où elle soit divertie, coupée par un hors-d'œuvre. Or, c'est la partie de l'opéra qui a le plus souffert par voie de substitutions et de surcharges, par méconnaissance de son vrai caractère.

Voyons d'abord les substitutions. Dans son *Histoire de l'Académie de musique*, tome II, Castil-Blaze nous apprend, ce qui paraît invraisemblable, qu'à Paris, en 1805, le trio des trois masques fut remplacé par un trio de trois gendarmes, comme suit :

Courage, vigilance,
Adresse, défiance,
Que l'active prudence
Préside à nos desseins !

Et pour notre honte, un biographe allemand de Mozart (Otto Jahn, *W.-A Mozart*, t. II, p. 365) a enregistré cette parodie !

On ne se permet plus aujourd'hui cette fantaisie d'opérette substituée à une scène extrêmement noble et dramatique ; mais une hardiesse aussi grande a consisté à considérer cette scène du bal comme étant un prétexte tout indiqué à un déploiement de ballet. On y a introduit (on pouvait le voir l'année dernière encore) des anthologies chorégraphiques : 57 pages, faites avec des lambeaux de quintettes, de trios, et même une marche turque, empruntée à une sonate. Tout cela est contraire à la pensée de Mozart, puisque l'action est morcelée et arrêtée ; au caractère de l'œuvre, puisque la musique n'a plus aucun rapport avec les personnages ; enfin à la vraisemblance : que vient faire ici une *Marche turque* ?

Je donnerai le bilan de ces transformations d'après la partition dont on s'est servi à l'Opéra. Cette partition n'est autre que l'édition Peters (laquelle est très mauvaise) avec des remaniements. Voici la liste des additions et des changements faits. Dans le second acte : 10 pages d'entr'acte ; — 8 pages de récit ; — 2 pages de récit ; — 13 pages de récit. (Là, une coupure supprimant 7 pages du texte gravé.) — Encore 2 pages de récit. Là, nouvelle coupure (de la p. 263 à la p. 268) ; et, dans l'intérieur de cette coupure devenue une sorte de tranchée favorable à des opérations diverses, un énorme paquet où l'on trouve ceci : 1° 20 pages de manuscrit cousues et condamnées (repentir d'adaptateur qui se corrige lui-même) ; 2° un trou béant... je veux dire une division qui met fin à un 3e acte, fait baisser le rideau pour une pause d'un quart d'heure et ouvre.... un *quatrième* acte ; 3° 5 pages d'entr'acte ; 4° 6 pages de récit ; 5° un Rondo, etc., etc., etc... Tel est l'aspect de la partition qui a figuré au pupitre de l'orchestre, dans notre premier théâtre lyrique.

Je ne veux pas poursuivre cette énumération jusque dans les détails ; je donne le relevé, le nombre total des pages ajoutées : il y en a 228 ! !

En un pareil état, avec de telles blessures, de telles cicatrices et ces prétendues réparations, cette partition donne bien l'idée d'un malade qui viendrait de subir plusieurs opérations chirurgicales. C'est Eros avec des béquilles, un emplâtre sur l'œil, une jambe dans une gouttière et, par surcroît, des ornements pos-

tiches qui embarrassent sa marche. Ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que, manifestement, des remaniements aussi graves n'ont pas été provoqués par des préoccupations musicales, mais par celle de présenter au public des ballets conformes aux « usages ». La légende grecque raconte qu'Orphée fut mis en pièces par les Bacchantes. Mozart a subi un sort analogue.

Si les sources auxquelles on doit puiser n'existaient pas, ou si elles étaient trop éloignées, il y aurait une circonstance atténuante; mais je rappelle que nous avons la bonne fortune de posséder à Paris, au Conservatoire, le manuscrit autographe de *Don Juan*, qui a été donné au Conservatoire par Mme Pauline Viardot. En dehors de ce manuscrit si facile à consulter, il y a une édition — une seule, d'ailleurs, — exactement conforme à l'original, et qui, par conséquent, doit être adoptée par tous ceux qui veulent une exécution sérieuse ; c'est celle de Gugler, parue en 1875 chez Leuckart, à Leipzig. C'est la *seconde* édition Gugler, que l'on ne doit pas confondre avec celle qu'il avait donnée en 1870, qu'il a reniée à la suite d'une autre édition que Riess avait faite en 1872, après avoir examiné le manuscrit Viardot (et qui, cependant, est celle dont on s'est servi, si je ne me trompe, à l'Opéra-Comique).

Ceux à qui l'on présente ces doléances répondent : C'est vrai ! on a ajouté ! on a fait des changements ! on a pris des fragments de musique symphonique ! mais c'est toujours « du Mozart » qu'on a ajouté à *Don Juan* !....

Ce n'est pas une excuse Admettrait-on que, dans *Ruy-Blas* ou dans *Hernani*, on insérât quelques pièces tirées des *Contemplations*, des *Orientales*, des *Rayons et des Ombres* ? Il y a là quelque chose d'absolument contraire aux lois les plus essentielles de l art dramatique, au goût, aux bienséances élémentaires.

Si, au lieu de nous en tenir à la musique d opéra, nous examinions ce qui a été fait dans le domaine de la Symphonie, nous n'aurions pas à constater un mal aussi grave, mais nous aurions également à relever des erreurs, surtout si nous remontions à l'époque de Habeneck, où on ne se bornait pas à exécuter les symphonies par fragments, et où l'on transportait dans telle symphonie le scherzo de telle autre. . En ce qui concerne le genre mixte (orchestre et voix), il y aurait beaucoup à dire. Un exemple très brillant serait fourni par l'exécution de la messe en *si* mineur de Bach qui, jusqu'à ces dernières années, était jouée, aux concerts du Conservatoire, dans des conditions bizarres : sur 26 morceaux, on en coupait 6 ; sans se préoccuper de la liturgie à laquelle Bach s'est conformé, on introduisait des divisions arbitraires : on formait deux groupes avec l'*Agnus Dei* et le *Dona nobis pacem*, réunis par le compositeur ; on intervertissait l'ordre de certaines parties de la Messe, en donnant avant l'*Hosanna* le *Benedictus*, qui doit être entendu après ; enfin, au début de l'œuvre, alors que dès les premières mesures nous devons être jetés en plein contrepoint vocal, on introduisait un petit solo d'orgue. C'était du reste l'usage dans ces concerts (usage dont nos réclamations ont triomphé), toutes les fois que l'on exécutait une pièce purement vocale, de débuter, au mépris de la règle, par quelque chose d'instrumental, sous prétexte de donner le ton aux chanteurs.

Ces quelques faits permettent *a fortiori* de juger ce qui se passe sur des scènes moins importantes.

II. J'arrive maintenant à la seconde partie de mon exposé : indication de ce qui a été fait à côté de la musique, pour les arts du dessin. Je serai très bref, mais je ne puis m'empêcher de citer deux ou trois exemples. Je rappelle que le

respect des chefs-d œuvre est assuré à peu près partout par des règlements et des lois, soutenus eux-mêmes par un état d'opinion beaucoup plus avancé que pour la musique.

Vous savez ce qui s'est passé lorsque l'on a cru que certains tableaux du Louvre avaient été lavés à la potasse : il y a eu immédiatement une campagne de presse et un *tolle* général parmi les connaisseurs ou ceux qui croyaient l'être.

Je citerai ce fait parmi une centaine d'autres : il y a à Nancy une place très belle, la place Stanislas, qui, avec la place des Vosges, à Paris, et la place de Bordeaux est considérée comme un des plus beaux monuments du XVIIe siècle. Sur cette place, il y a une mairie. Là comme partout, la mairie a cru pouvoir installer un cadre avec grillage pour exposer les affiches officielles. On a déclaré que ce cadre détruisait l harmonie de la place : on en a exigé l'enlèvement : le cadre a disparu !

En 1879, le conseil de fabrique de l'église Saint-Ouen, à Rouen, eut l'idée de faire placer, dans le chœur et dans la nef, un grand nombre de statues *sans avoir préalablement consulté l'administration des monuments historiques*. Le Ministre des Beaux-Arts fit une enquête ; il chargea le Préfet de la Seine-Inférieure d'inviter le conseil de fabrique à faire enlever des statues qui « défiguraient le monument ». Le conseil de fabrique (délibération du 30 juillet 1879) refusa d'obéir. Il objecta qu'il s'était imposé des frais considérables ; que certaines de ces statues étaient là depuis dix ans, etc... Le Ministre insista ; il rappela ses circulaires ; il invoqua l'article 525 du Code civil pour prouver que ces statues, parasites déshonorants, ne pouvaient être considérées comme « immeubles par destination ». Il fit un procès. Le conseil de fabrique finit par céder. — Un directeur de théâtre est-il plus indomptable, en certains cas, qu'un conseil de fabrique ?

Hier, à propos du Congrès archéologique qui va avoir lieu en Grèce, on a parlé de restaurations qui seraient infligées à certains monuments. Immédiatement, des polémiques se sont engagées : d'une part, on a dit qu'il ne fallait jamais restaurer ; et, d'autre part, ceux qui avaient lancé ce mot de restauration se sont appliqués à démontrer qu'ils songeaient simplement à faire quelques réparations *d'entretien*, à redresser ce que le temps avait couché....

Au-dessus de cet état d'opinion, il y a des lois. Elles sont anciennes. C'est à la Révolution que revient, malgré des erreurs singulières, l honneur d'avoir pris les premières mesures ; c'est elle qui a placé les œuvres d'art sous la protection de l'Etat : « En attendant, lit on dans le décret du 16 septembre 1792, que les monuments qu'il importe de conserver aient pu être transportés... » etc...

Je citerai encore le rapport de Guizot au Roi et 14 circulaires du Ministre des Beaux-Arts aux préfets, la première de 1832, la dernière de 1874. Elles se répètent toutes, et il suffit d'en avoir lu une pour les connaître toutes ; le thème qui revient constamment est celui-ci : « Vous ne devez autoriser sans m'avoir prévenu aucuns travaux d'agrandissement, aucune modification, même utiles, dans tout autre intérêt que celui de l'art, lorsque cette modification serait de nature... » (31 octobre 1847.)

Toutes ces mesures ont été prises à la suite d'une campagne extrêmement vive, à la tête de laquelle se trouvaient Victor Hugo, Mérimée et les représentants de l'Ecole romantique.

Dans tous les pays civilisés, en France comme partout, il y a donc des lois qui

protègent les monuments d'art. Pourquoi la musique n'est-elle pas nommée dans ces lois ? Pourquoi les arts plastiques, absorbant toute la sollicitude des pouvoirs publics, jouissent-ils d'une sorte de privilège ? Est-ce qu'un opéra, une symphonie du XVIIIe siècle n'offrent pas, eux aussi, un intérêt historique ? Est-ce que les chefs-d'œuvre de l'art musical ne font pas partie de la richesse nationale ?

Les deux principes qui servent de base à toute cette législation sont les suivants : les chefs-d'œuvre d'art appartiennent à tout le monde ; c'est une partie du patrimoine public. L'Etat, délégué de la nation, a pour charge spéciale de veiller à leur entretien et de les préserver contre toute fâcheuse atteinte.

La campagne qui a été menée en ce sens a abouti à la loi importante de 1887, qui n'a été promulguée qu'à la suite de travaux extrêmement longs, très minutieux, dans le détail desquels je n'entrerai pas. On a été très prudent, mais en même temps très hardi, parce que la protection des œuvres d'art se trouvait parfois en conflit avec le droit de propriété : l'Etat voulait classer les monuments présentant un intérêt historique ; d'autre part, les propriétaires de ces monuments se refusaient parfois au classement. L'Etat n'a pas hésité à proclamer qu'il avait le droit d'exproprier les particuliers en pareil cas.

III. Telles sont les idées qui ont été présentées au Congrès.

J'indiquerai maintenant deux idées qui ont été exposées au cours de la discussion et qui peuvent être reprises. La première dépassait le but qu'il s'agissait d'atteindre. La seconde était une objection assez sérieuse.

La première idée était la suivante. Un congressiste, plein de zèle d'ailleurs, voulait que l'on adoptât cette formule : Les directeurs des théâtres et des concerts subventionnés sont astreints au respect absolu des textes musicaux.

Je crois qu'il est absolument impossible qu'un musicien un peu au courant des choses parle ainsi : exiger de qui que ce soit, quand il s'agit de représenter une œuvre du XVIIe et même du XVIIIe siècle, le respect « absolu » du texte musical, c'est vouloir quelque chose de chimérique, attendu que l'état dans lequel nous sont parvenus les manuscrits de certaines œuvres est déplorable ; il y a d'ailleurs des erreurs, des confusions de toute sorte, et surtout des lacunes, que l'on est obligé de combler, soit quand on veut faire une exécution, soit quand on veut faire simplement une édition. Dans ce cas se trouvent particulièrement les manuscrits de Gluck.

Par conséquent, si on exigeait le respect absolu du texte musical, on exigerait quelque chose qui est non seulement impossible, mais qui serait essentiellement dangereux. L'absence de superstition à l'égard des anciens manuscrits est le commencement de la sagesse. Il faut les lire avec un esprit critique.

Il y a des cas où on est obligé de restaurer ; mais il faut distinguer entre une opération nécessaire, une opération qui s'impose, en quelque sorte, et l'opération de pur embellissement, où la fantaisie a la prétention d'établir une sorte de rivalité entre l'interprète et le compositeur lui-même.

L'objection suivante a été formulée par M. Théodore Reinach : Il y a une grande différence entre les monuments musicaux et les monuments plastiques ; on protège ceux-ci parce que, en somme, ces monuments sont en bronze, en métal, et chacun d'eux est un exemplaire unique ; c'est pour cela que l'on veille à ce qu'ils soient respectés, parce que le mal dont ils pourraient souffrir serait irréparable. Il n'en va pas de même pour un opéra ou pour une symphonie. On a beau les muti-

ler, il est toujours facile de retrouver le texte original dans les manuscrits des bibliothèques. Il y a, en un mot, entre le chef-d'œuvre musical et l'exécution que l'on peut en faire ici et là, la même différence que celle qui existe entre le tableau de maître et sa photographie, laquelle peut être tirée à des milliers d'exemplaires : l Etat protège le tableau, mais il n'a pas à protéger la photographie.

Il est vrai que les œuvres musicales semblent protégées par leur immatérialité même contre les atteintes de la malveillance et de l'ignorance ; mais que l'on veuille bien réfléchir à ceci : d'abord, un opéra n'existe réellement que quand il est exécuté ; par conséquent, si on le déforme par la représentation, on l'atteint dans son existence même. En second lieu, un théâtre national a un grand rôle à remplir ; sans doute, il a de sérieuses préoccupations matérielles ; de gros capitaux sont engagés ; il est obligé de songer, ce qui est brutal mais indispensable, à la recette. Mais il doit contribuer à l'éducation morale du public ; c'est la partie élevée de sa fonction. Or, avec quoi la remplir ? Est-ce en renvoyant aux manuscrits rarissimes, et qu'il est même impossible de lire si on n'a pas des connaissances spéciales, ou bien avec les pièces que l'on montre aux feux de la rampe ? Ce serait, je crois, se moquer des gens, que de leur dire : Nous allons vous jouer un *Don Juan* qui n'est pas le véritable *Don Juan* ; mais si vous voulez bien aller au Conservatoire, vous trouverez l'ouvrage authentique !... En tolérant les dérangements musicaux les plus arbitraires, on fausse donc l'éducation du public En troisième lieu, est-on bien sûr que le mal fait aux opéras soit passager et réparable comme celui que l'on ferait à une photographie et qui n'atteindrait pas l'original ? Quand on demande à une chanteuse pourquoi elle dénature avec des vocalises puériles telle ou telle mélodie classique, elle répond invariablement : J'agis ainsi parce que telle chanteuse célèbre faisait comme cela avant moi : *c'est la tradition*. Au théâtre, comme le dit encore M. Saint-Saëns, ce qui est coupé ne reparaît jamais ; en revanche, les végétations parasites finissent par faire corps avec l'œuvre.

Donc, ici encore, le danger est plus grand que l'on ne pense. Il y a, en outre, des œuvres dont le manuscrit original est perdu, et on est obligé de reproduire l'édition princeps ; or cette édition est très souvent postérieure à l'exécution. Il en résulte que si la représentation a été tronquée, l'édition le devient aussi. Il faut donc veiller à ce que la première ne soit pas une trahison.

A quelle limite s'arrêtera-t-on ? Lorsque l'on a « arrangé » *Joseph*, par exemple, on a dit : Il faut y mettre des récitatifs, parce que, aujourd'hui, le genre qui consiste à mêler les paroles et la musique est démodé ; nous aimons le drame lyrique où il y a une unité parfaite. Mais il y a bien autre chose que l'unité formelle du drame lyrique qui tend à se substituer à l'ancienne formule ! Ainsi, nous n'aimons plus les couplets, ils sont démodés : ira-t-on jusqu'à les supprimer ? Nous pensons aussi que l'emploi des dissonances est presque nécessaire dans le style dramatique : ira-t-on jusqu'à en introduire dans les œuvres anciennes ?

En somme, il faut demander que, si on juge impossible d'appliquer la lettre même de la loi sur les monuments historiques à l'art musical, on en applique au moins l'esprit. Ce qu'il faut souhaiter, c'est que toute œuvre représentée sur la scène d'un théâtre subventionné ou dans un concert du même genre soit considérée comme « classée ».

L'Etat n'accorde le bénéfice du classement qu'à la suite de formalités assez

longues. Quand il a classé un monument, l'Etat fait bien supporter les frais d'entretien par les communes ou les départements, mais il se considère comme moralement engagé à payer ce qui est nécessaire. Or s'il s'agit d'une œuvre comme un opéra, ce motif d'hésitation ne saurait exister ; ce n'est pas une charge nouvelle que l'Etat va s'imposer, c'est un droit qu'il exercera, par suite de sacrifices préalablement consentis et de dépenses déjà faites, puisqu'il accorde une subvention permanente. C'est cette subvention qui crée le droit et le devoir de l'Etat. Mutile t-on le plain-chant dans les églises ? cela ne le regarde pas. Fait-on, dans des théâtres à côté, des caricatures de chefs-d'œuvre ? il n'a rien à y voir non plus ; il faut respecter la liberté, même celle du mauvais goût. Mais il y a des théâtres où l'Etat est chez lui, mandataire du pays, et doit parler en maître.

Ce qu'il faut demander, c'est que, dans les théâtres subventionnés, on traite les opéras, les symphonies, avec le même respect que les vieux monuments ; c'est que l'Etat exige, des théâtres qu'il paye, un exposé des motifs pour lesquels les directeurs jugent des modifications nécessaires, et qu'on lui fournisse, avant de rien déranger, une liste détaillée de tous les changements que l'on se propose de faire ; c'est qu'un directeur ne soit autorisé à commencer des travaux de ce genre qu'après avoir reçu une autorisation écrite ; c'est, enfin, lorsqu'une œuvre aura été retouchée, que mention soit faite, sur les affiches et sur les programmes qui sont distribués, de ces retouches. Il faudrait enfin qu'il fût interdit une fois pour toutes aux professeurs du Conservatoire d'altérer les textes musicaux.

Je peux terminer cette leçon par autre chose que des doléances.

Dans la séance du Sénat du 25 mars, a été déposé le rapport fait au nom de la Commission des finances, pour le budget des Beaux-Arts, par M. Déandréis, sénateur de l'Hérault. Avec une grande netteté, dans un langage très ferme, l'honorable rapporteur vient de s'approprier le vœu formulé par le Congrès en y ajoutant son autorité personnelle (1). Il cite d'abord les opéras qui ont été représentés ces dernières années ; après avoir rappelé *Don Juan*, et annoncé *Armide*, il ajoute « que tous ces opéras exigent des directeurs le respect de la forme que le compositeur leur a donnée », et il approuve la sévérité avec laquelle nous avons jugé quelques-unes de leurs libertés excessives, « peu compatibles avec le bon renom de l'art français ». Il y a là une espérance et comme le gage d'un progrès prochain, attendu, nécessaire ; progrès qui, sans doute, ouvrira une ère nouvelle.

En somme, il n'est nullement paradoxal de dire que, quand on soutient une cause juste, on finit, tôt ou tard, par être entendu.

JULES COMBARIEU.

(1) Nous avons publié le texte de cette partie du Rapport dans le dernier numéro de la *Revue musicale*.

M. Saint-Saëns à Bordeaux.

Nous ne parlerions pas ici de la fête donnée à Bordeaux dans la matinée du 25 avril pour inaugurer, sur le célèbre cours de Tourny, le monument de Gambetta, si cette cérémonie n'avait donné lieu à une manifestation musicale du plus haut intérêt. Après une série de discours qu'il ne nous appartient pas d'apprécier, mais qui, n'ayant pu être entendus de la foule immense réunie sur cette longue place, avaient semblé lui causer un énervement traduit par des bousculades, des cris variés et un long bourdonnement semblable au grondement éternel de la mer, voici que M. Camille Saint-Saëns se débarrasse de son manteau, saisit une baguette blanche, gravit les marches du monument, et groupe autour de lui, par un geste d'appel circulaire, des jeunes filles, des femmes et des hommes, la Garde républicaine ; et celle ci, au commandement du maître, exécute la « Marche héroïque » si connue, d'une allure noble et simple, qui saisit vivement le public. Après cette introduction, les chœurs, soutenus par cette musique, chantent une cantate dont Saint-Saëns a composé les paroles et la musique et qui, si nos renseignements sont exacts, remonte au lendemain de la guerre de 1870 ; notre grand compositeur y exprima son patriotisme avec l'art sévère et pur qui lui est propre. L'œuvre n'obtint pas grâce alors auprès des sociétés de concerts ; la marche triomphale fut seule exécutée ; mais, le 25 avril, elle a retrouvé sa forme complète et son intégrité première. L'effet a été admirable

Dès les premières mesures, une foule de cent mille personnes s'est calmée, et un silence parfait a régné sur cette mer humaine, jusqu'aux dernières mesures, où les applaudissements ont éclaté, répercutés dans le lointain, longuement, comme une immense ovation...

Après la cantate, M. Delmas, de l'Opéra, succédant sur le socle du monument à M. Saint-Saëns, a chanté de sa belle voix la *Marseillaise*, reprise au refrain par le chœur. Même silence pendant la musique, même tonnerre d'applaudissements après. Comment ne pas regretter qu'on ne fasse pas dans nos cérémonies officielles une part plus grande aux ensembles musicaux ? Quel moyen plus sûr, plus noble, de tenir une foule, de l'unir dans un même sentiment, de la faire communier dans un même idéal ? Quel acte plus social ? Quel acte plus républicain, renouvelé d'ailleurs des fêtes de la Révolution ? Souvent nous avons soutenu cette thèse ; mais la cérémonie de Bordeaux nous apporte pour la faire prévaloir un décisif argument, et témoigne une fois de plus de la grandeur et du caractère profondément social de notre art. — Nous serions injuste de ne pas reporter une part du succès aux artistes eux-mêmes. L'œuvre de M. Saint-Saëns, par sa belle simplicité, méritait d'être comprise par un peuple entier. Elle a été réalisée, dans la longue préparation qui précéda cette mémorable cérémonie, grâce à un artiste de premier ordre, qui n'est pas seulement un violoniste de la grande école ayant depuis longtemps déserté la virtuosité pour les succès plus sérieux de la composition et de l'enseignement, directeur aujourd'hui du Conservatoire de Bordeaux où il propage les meilleurs principes : M. Pennequin. C'est lui qui a groupé dans un organisme unique plus de mille musiciens ou chanteurs ; nous avons été tous émerveillés par la justesse, la beauté des voix, comme par la précision des attaques et la marche toujours bien rythmée de l'ensemble.

Il a fallu deux mois d'efforts, nous dit-on, pour ce résultat. Le succès a passé tout ce qu'on pouvait espérer. Nous devons à M. Pennequin une date dans l'histoire de la musique associée aux cérémonies publiques.

Grand succès aussi, je le répète, pour M. Delmas : sa voix, d'un si pur métal, et servie par une articulation si nette, a sonné à merveille en plein air, et s'est fait applaudir au loin...

A. C.

M. Camille Bellaigue. Un point d'histoire.

Un journal du 25 avril contenait une interview d'allure un peu singulière. On sait que le Pape, dans un récent « motu proprio », a voulu donner à la musique d'Eglise un caractère moins profane. Or, ce serait sur la demande personnelle de M. Bellaigue et dans les circonstances suivantes que ce projet aurait pris naissance. L'honorable publiciste est admis auprès du Souverain Pontife avec sa famille, ses cinq enfants, et sa *bonne*, laquelle tient une place considérable dans la scène. Le pape s'étonne d'abord du grand nombre des enfants de son visiteur. Ils sont *tous* à vous ? » demande-t-il — (hum ! j'imagine difficilement un pape faisant pareille gaffe !). Puis, la conversation tombe sur la musique et les choses vont rondement. « Que faudrait-il, selon vous, pour remédier au mal ? — Je crois, Très-Saint-Père, qu'une encyclique, ou un *motu proprio*... — Un *motu proprio* ? Vous l'aurez dans quelques jours. » (Le narrateur ne dit pas si, sur ces mots, le Pape appuya sur un timbre et donna des ordres.)

M. Bordes, chef de l'orphéon de Saint-Gervais, a déjà publié que, dans son *motu proprio*, le Pape, dont il est quasiment l'ami personnel, n'a fait qu'adopter les idées de la *Schola*.

On aimerait à être fixé sur l'exacte paternité du document en question. — S.

Les origines de la musique et la magie.

Le lundi 8 mai et les lundis suivants, à 4 heures et demie, M. J. Combarieu reprendra, au Collège de France, son cours sur l'*Introduction à l'Histoire générale de la musique*. Il continuera à traiter le sujet déjà étudié dans les leçons du dernier semestre : *les origines de la musique et la magie*. Les principaux documents dont M. Combarieu s'est déjà servi pour développer cette thèse nouvelle sont : 1° les plus anciennes croyances, en particulier celles des Egyptiens, sur le pouvoir créateur de la parole chantée ; 2° les monuments figurés et les textes littéraires qui nous renseignent sur le rôle et le pouvoir attribué aux incantations ; 3° le folklore musical, c'est-à-dire les contes transmis oralement dans divers pays, recueillis par les voyageurs, et dans lesquels le chant ou la musique instrumentale ont des effets magiques. La *Revue musicale* publiera le texte intégral de ces leçons, dans l'ordre actuellement suivi.

Le jeudi 11 mai et les jeudis suivants, M. Combarieu reprendra son cours sur la *Bibliographie critique de l'Histoire générale de la musique*.

Théâtres et Concerts.

Concert Colonne. — M. Jan Kubelik a donné au Châtelet, les 15 et 18 avril, deux concerts qui ont été l'occasion de nouveaux triomphes pour le jeune virtuose. Des ovations enthousiastes ont fêté cet extraordinaire violoniste, ovations d'autant plus précieuses que presque tous les artistes et professeurs de Paris se pressaient dans la salle, amenés par la curiosité d'entendre un artiste et le désir d'éprouver eux-mêmes la solidité d'une maîtrise qui pouvait être surfaite.

L'hommage a été unanime, et, vraiment, nous ne croyons pas qu'aucun violoniste, disons le mot précis, aucun virtuose du violon, puisse en ce moment disputer la palme au jeune Kubelik.

Avec un souci assez habile du contraste, il compose son programme en plaçant à côté d'un morceau classique un morceau tout à fait technique et instrumental. C'est ainsi que le 15 avril, après l'admirable *Concerto* de Beethoven, nous avons entendu le *Concerto en* ut *majeur* de Paganini.

Parlons d'abord du premier, et, pour être tout à fait sincère, reproduisons dans leur décousu et leur vivacité d'impression les notes que nous avons prises au crayon pendant le concert même.

1er Morceau : *Allégro*. — Largeur et sobriété de style tout à fait classiques. Certainement Beethoven aurait aimé cette interprétation, s'il lui eût été permis de l'entendre ! Rythme très nettement accentué et accusé, pas d'interprétation personnelle : l'interprète s'efface derrière l'auteur. Les nuances (coups d'archet indiqués sur la partition, les *forte* et les *piano*, les *crescendo*, etc.) sont exécutées dans le rythme même du morceau. On entend toujours ce mouvement scandé de la mesure. Quelle justesse exquise ! On peut donc être un grand virtuose, un grand violoniste, sans accorder son instrument plus haut que le ton ? Grand et légitime succès. La cadence (le passage faible) est très applaudie ; l'artiste a ajouté quelques numéros nouveaux : licence permise par la tradition.

2° *Larghetto*. — Un peu plus de liberté ; mais il n'y a pas d'excès. La justesse et la sonorité sont toujours exquises. Pourquoi l'orchestre Colonne accompagne-t-il en sourdine ? La sourdine n'est indiquée sur aucune partition, au moins à ma connaissance, et produit ici un effet de préciosité qui choque.

3° *Finale*. — Belle netteté d'attaque. Toujours parfaite propriété et sobriété du style ; justesse exquise. Il vaut mieux écouter en fermant les yeux. Pourquoi ce continuel balancement d'une jambe sur l'autre, en jouant ? La tenue de l'archet et la tenue de la main gauche sont si parfaites ! Près de moi quelqu'un dit : « Il a le petit doigt de la main gauche aussi long que les autres ! » — Les notes les plus élevées du violon, le contre-*fa* dièse, sont aussi pures et pleines que celles du registre normal. Enthousiasme de très bon aloi, quatre rappels. Kubelik tient évidemment le record des violonistes.

Pour donner à l'artiste le temps de se reposer d'un si grand effort, car le concerto de Beethoven est bien, malgré sa grande simplicité, une des œuvres les plus lourdes à porter, on nous a servi comme intermède une pianiste qui nous a semblé, dans la fantaisie chromatique de Bach et l'air varié en *mi* majeur de Haendel, avoir dépassé les limites permises de la liberté qu'un interprête peut prendre à l'égard d'un auteur. Passons. Kubelik apparaît de nouveau, et nous offre une œuvre qui est au pôle opposé du concerto de Beethoven : c'est le concerto de Paganini. Les virtuoses couronnent leur carrière par cet effroyable exercice où les gammes en tierces et en dixièmes s'ajoutent aux plus fantastiques arpèges et aux gammes en sons harmoniques les plus vertigineuses. Toute cette musique d'auteur pitoyable a secoué vivement les nerfs de la salle, qui a encore plus applaudi l'artiste qu'après le concerto de Beethoven. Tout ce que cette petite machine de bois verni sur laquelle sont tendues quatre cordes imperceptibles peut produire d'effets et de contrastes, de surprises et de prodiges, de timbres et de sonorités, a été prodigué pendant une demi-heure. Et nous avons applaudi aussi nous-même, emporté par un sentiment d'étonnement plus que d'admiration, et pour faire comme tout le monde.

Mais comme la musique vaut mieux que la virtuosité, et comme, au total, elle est plus difficile à atteindre ! Pour celle-ci il suffit, à côté de moyens physiques, d'un travail acharné ; pour l'autre il faut, en plus, une âme et une intelligence d'artiste.

Heureux qui, comme Kubelik, possède les deux !

A. C.

Mardi 18 *avril*. — Deuxième concert avec orchestre, Jan Kubelik.

La salle enthousiaste fait une véritable ovation au célèbre violoniste, qui fut rappelé cinq et six fois après chaque morceau.

Le concert commençait par l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz. Ce morceau, qui n'est qu'un grand *crescendo* commençant par le *pianissimo* des violons et finissant à grand orchestre avec les cymbales, les timbales et les trompettes, est, comme toujours, fort bien exécuté par l'orchestre de M. Colonne.

Symphonie espagnole, par J. Kubelik, avec le concours de l'orchestre. Le *scherzando* et le *rondo* ont été particulièrement applaudis : ce qui ne diminue pas les mérites de l'*andante*.

Une *Romance*, de Beethoven, a démontré une fois de plus que M. Kubelik n'était pas seulement un virtuose, mais un grand musicien, qui domine son public et lui fait partager ses émotions.

L'Introduction et le *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns ont été exécutés avec une grâce charmante.

Enfin Kubelik s'est surpassé dans les compositions de Paganini. Le souvenir de son illustre prédécesseur semblait doubler ses forces... L'*I palpiti* et *Perfectum mobile*, qui, pour tout autre musicien, ne seraient que des virtuosités, sous l'archet de Kubelik sont devenus des chefs-d'œuvre de légèreté, de finesse et de puissance.

Un tonnerre d'applaudissements éclata au moment où Jan Kubelik cessa de tenir les auditeurs sous le charme de son exécution. Et comme personne ne voulait se retirer, bien que la séance fût terminée, force lui fut de nous donner

une audition de la *Ronde des Lutins*, qui semble être son œuvre de prédilection. Ce fut alors du délire, et la séance se termina par des hourras frénétiques.

Au milieu de la séance il y eut un entr'acte de piano. Mme Toutain-Grün a exécuté avec une belle virtuosité la *Rhapsodie* de Liszt. Une grande part du succès, disons-le toutefois, revient à M. Colonne, qui a conduit son orchestre avec sa science habituelle.

M. J.

Société des Compositeurs de musique. — *18 avril.* — Le succès principal de ce concert a été à la *Symphonie vivaraise* de M. Georges Sporck et surtout à la belle scène dramatique de M. Arthur Coquard, *Héro*, admirablement chantée par Mme Durand-Texte. Cette œuvre n'est pas nouvelle, puisqu'elle fut donnée autrefois chez Pasdeloup en 1882 et chez Colonne l'année suivante. Elle n'a rien perdu de sa force expressive. La déclamation y est sincère et puissante, l'orchestre plein de vie et de couleur : elle reste une des meilleures de l'auteur.

Concert du violoniste Mischa Elman. — Le 18 avril, à la Salle des Agriculteurs, le jeune virtuose Mischa Elman a donné son troisième concert. Son succès a été considérable. Ce jeune violoniste est vraiment extraordinaire, et ce qui étonne le plus en lui, outre la sûreté d'exécution et le mécanisme merveilleux qu'il possède, c'est la *compréhension* parfaite dont il fait preuve dans les œuvres qu'il exécute, car il est vraiment inouï d'entendre cet enfant interpréter l'*Andante* et l'*Allegro* de la 3e Sonate de Bach avec le style impeccable et classique d'un talent mûri par de longues années de carrière musicale, alors que ce prodige a tout au plus quinze ans.

Adalbert Mercier.

A mentionner parmi les derniers concerts les plus brillants :

Au Conservatoire (semaine sainte) le très beau *Stabat Mater* de M. Paladilhe. — Les deux récitals de piano donnés par M. Mark Hambourg les 8 et 13 avril; les deux concerts de la Société J.-S. Bach les 12 et 18 avril (MM. Alex. Guilmant, Cortot, Gigout, Capet, Jan Reder; Mmes Gallet, Gay, Blanche Selva, Marguerite Long), sous la direction de M. Gustave Bret; le concert de la Société nationale de Musique du 15 avril (œuvres de René de Castéra, Wienawski, Albeniz, Witkowsky); le concert donné par M. Scriabine pour l'audition de ses œuvres (15 avril); le concert de M. J. de Santesteban (salle Æolian, 11 avril), avec le concours de Mme Parentani, M. Paul Viardot et M. Lucien Berton.

Marseille. — La saison musicale qui vient de s'écouler a été particulièrement intéressante. L'Association artistique et M. Gabriel Marie, son chef d'orchestre, ont mérité surtout de sincères éloges pour le choix des pièces qui furent exécutées. La *Symphonie héroïque* de Beethoven, la *Symphonie n° 41* de Mozart, les *Impressions d'Italie* de G. Charpentier; la *Symphonie n° 1* de Borodine, la *Symphonie n° 4* de Brahms, le *Camp de Wallenstein* de V. d'Indy, la *Symphonie n° 4* de Mendelssohn, la *Symphonie n° 4* de Beethoven, la *Symphonie n° 3* de Saint-Saëns, pour orchestre et orgue, le *Faust* de Liszt, la *Symphonie n° 5* de Beethoven, la *Procession nocturne* de Rabaud, ont figuré successivement sur ses programmes.

Nous eûmes aussi le plaisir d'entendre les admirables *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui, sous la direction de M. Bordes, leur chef, nous ont rappelé les vieilles chansons françaises et les monodies du moyen âge. Notons en passant que la *Schola* de Marseille, dirigée avec compétence par M. Drogoul, continue patiem-

ment son œuvre et nous procure de temps à autre la joie d'entendre les œuvres contrapuntiques des anciens maîtres.

Après la clôture officielle des concerts, M. Gabriel Marie a offert aux abonnés et habitués des réunions dominicales une matinée de gala que le maître Saint-Saëns a bien voulu honorer de sa présence. Inutile de dire que l'affluence fut énorme et le succès très grand.

Le Grand-Théâtre, de son côté, n'a pas été inactif et a monté quelques opéras modernes encore inconnus à Marseille : la *Tosca*, de Puccini, et le *Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet. Ce dernier ouvrage n'a malheureusement pas obtenu de succès et n'a pu arriver qu'à trois représentations.

Il faut espérer que les bonnes dispositions dont ont fait preuve les président de l'*Association artistique* et directeurs du Grand-Théâtre continueront à se manifester l'année prochaine, et que notre ville n'aura rien à envier aux autres grands centres français. — Ernest Gueydan.

Bordeaux. — Bordeaux vient de nous donner la première audition en France du *Tasse* de M. Eugène d'Harcourt. La partition de l'excellent musicien, pleine d'énergie et d'accents sincères, a maintes fois soulevé d'unanimes approbations. Son inspiration, féconde au point de vue mélodique, se plaît à vouloir ressusciter les formes de l'Ecole ancienne, sans dédaigner pourtant les richesses harmoniques du drame lyrique moderne. L'œuvre, d'une si large et si puissante envergure, se trouve peut-être un peu à l'étroit sur la scène du Grand-Théâtre ; et les éclatantes sonorités des vingt trompettes de la marche finale dans l'apothéose feraient sans doute encore plus d'effet en un plus vaste cadre.

Il faut reconnaître l'extrême intérêt de cette tentative, et décerner aux interprètes les éloges qu'ils méritent. Nos artistes ont su donner une physionomie intelligente et sincère aux divers personnages de la pièce. MM^me^ Granier (le Tasse), Claverie, Raynal, Mezy (Sciana), MM^mes^ Nady Blancard, Alice Baron (Léonore), Magne (Julio), ont interprété fidèlement les intentions du compositeur. Les ballets, les costumes et les décors sont fort beaux, et M. E. Montagné a dirigé magistralement cette savante partition. Jos. Grimo.

Nice. — Un journal allemand paraissant à Nice avait organisé et annoncé une série de représentations wagnériennes, qui se sont réduites à deux modestes concerts donnés par M. Siegfried Wagner dans le grand hall du Casino, d'une acoustique abominable, avec un orchestre insuffisamment préparé. Aux programmes : l'ouverture d'*Egmont* et les *Préludes* de Liszt ; des œuvres de Richard et surtout de Siegfried Wagner : l'ouverture du *Bœrenhœuter*, dont l'auteur dirigea lui-même l'exécution au Châtelet, il y a quelques années ; des fragments d'*Herzog Wildfang* (Munich, 1891), et du *Kobold* (Hambourg, 1904), œuvres non sans mérite, mais écrasées par le voisinage de celles du père. — Edouard Perrin.

Informations.

Conservatoire. — La Société des Concerts du Conservatoire se propose de donner, le 4 mai prochain, une séance supplémentaire au profit de la souscription au monument Beethoven.

Prix de Rome. — Le Concours d'essai du Grand Prix de composition musicale, en 1905, aura lieu, comme les années précédentes, au Palais de Compiègne.

L'entrée en loge est fixée au samedi 6 mai, à 10 heures du matin ; la sortie aura lieu le vendredi 12 mai, à la même heure.

Le jugement sera rendu au Conservatoire national le 13 mai, à 9 heures du matin.

Les candidats doivent se faire inscrire au bureau des Théâtrés, 3, rue de Valois, de 11 heures du matin à 4 heures du soir, avant le 30 avril courant.

Les poèmes de cantates pourront être déposés au Conservatoire national jusqu'au 16 mai inclus, terme de rigueur.

Monte-Carlo. — On nous communique les lettres suivantes échangées entre S A. S. le Prince de Monaco et M. Camille Saint-Saëns.

Paris, le 22 janvier 1905.

Mon cher Confrère,

Au lendemain du succès remporté par *Hélène* sur le théâtre de Monte-Carlo, je vous ai dit quelle satisfaction ce serait pour moi de donner votre prochaine œuvre sur la même scène.

D'après nos entretiens, le programme de 1906 dont je m'occupe maintenant vous réserve une place que vous voudrez remplir, je l'espère, avec la création projetée ?

En attendant le retour des émotions que vous savez faire naître par chacune de vos œuvres, je vous prie, mon cher confrère, de recevoir l'expression de ma très cordiale sympathie. Albert, Prince de Monaco.

Alger, 1er février 1905.

Monseigneur,

Le Théâtre ne m'attire plus, et je croyais bien, avec *Hélène*, lui dire adieu pour toujours ; mais comment résister au désir que Votre Altesse Sérénissime daigne exprimer avec une insistance si flatteuse pour moi ? Je vais m'efforcer d'y satisfaire dans la mesure de mes forces, dans l'espoir, si je n'y réussis pas pleinement, que Votre Altesse voudra bien m'accorder son indulgence.

Avec la plus profonde reconnaissance, je suis, de Votre Altesse Sérénissime, le très respectueux et dévoué serviteur. C. Saint-Saens.

— La *Société des musiciens de France* organise pour les 2, 6, 11, 13, 16 mai (Salle Æolian, 32, avenue de l'Opéra, où l'on trouve des billets, une « Exposition de la mélodie française ».

— Le grand concours international de musique et festival d'Epernay (secrétaire, M. E. Jacquet, conseiller municipal) est reporté aux 13, 14 et 15 août.

— On vient de déballer au garde-meuble national la harpe de l'impératrice Joséphine.

Cet instrument est tout en acajou, orné de bas-reliefs et d'attributs en bronze très finement ciselés et dorés au mercure. Il est orné d'une aigle impériale et porte, sur les trois parois de sa caisse, des bas-reliefs représentant Apollon, l'Harmonie et Minerve, qui tient un écusson au chiffre de l'impératrice.

Le décor se complète à la base d'un très joli dessin en incrustations de nacre, et, à la frise, d'un semis d'abeilles et d'étoiles d'or.

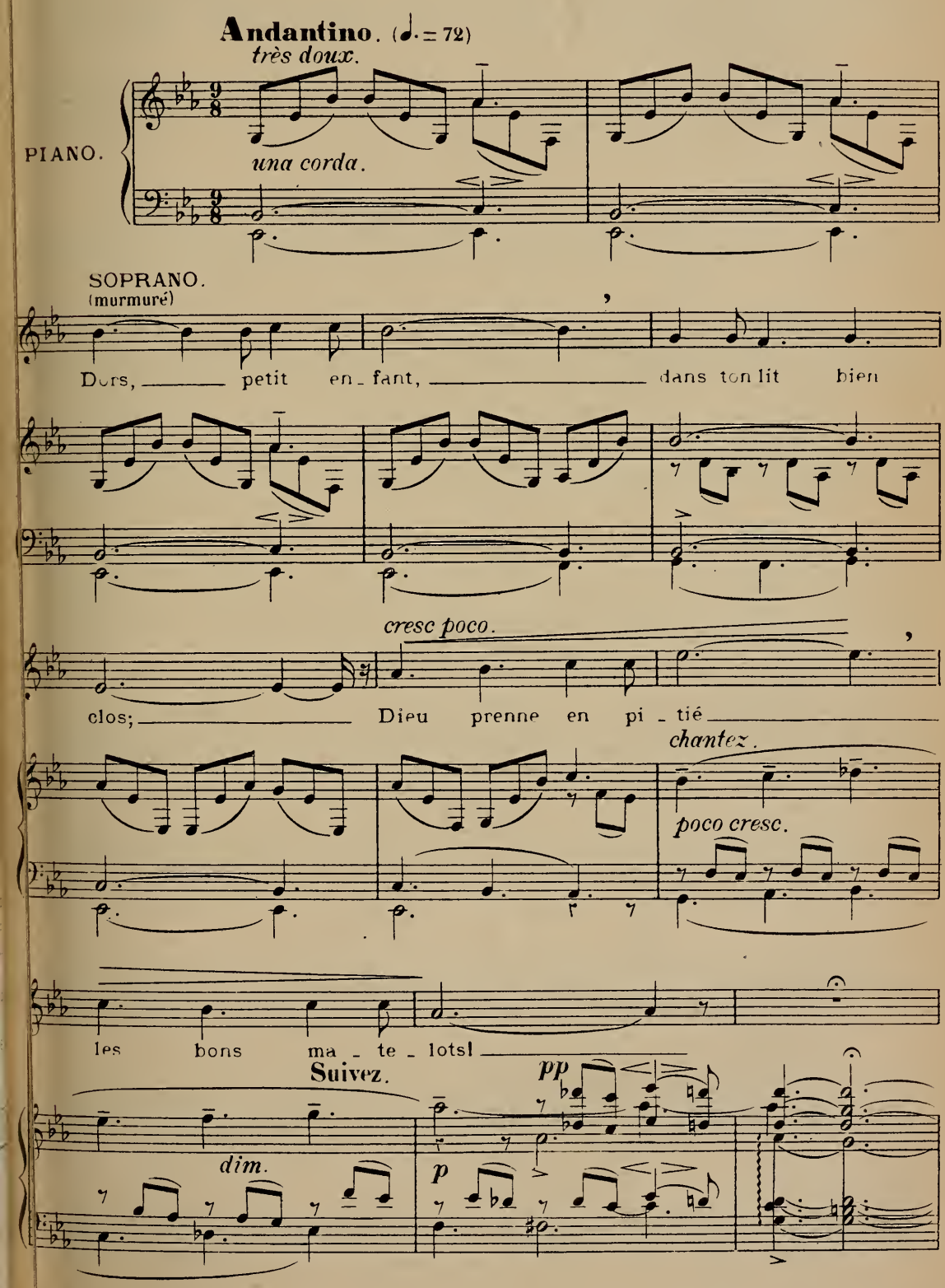
La harpe est en très bon état, il n'y manque qu'une pédale, trois abeilles et une étoile.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

I.

Berceuse d'Armorique.



Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction réservés pour tous pays

Publié avec l'autorisation de Mr A. NOËL, Editeur, 22-23, Passage des Panoramas, Paris

Più animato. *mf*

Più animato. Chan te ta chan son, chante, bon ne

mf tre corde. *p*

A tempo. *pp* Riten.

vieil le! La lu ne se lève et la mer s'é

A tempo. Suivez.

f Riten. *p* *una corda.* *pp* *sf*

A tempo. *toujours très doux.*

veille. Quand tu se ti

A tempo.

pp

mousse, hé las! c'est le vent

Qui te ber - ce - ra dans ton lit mou-

-vant. Dé - ja dans ton âme a chan-

pp

pp

tre corde.

-té la mer Son chant doux aux

pp (bien à l'aise)

Suivez.

pp

una corda.

fils, aux mè - - res a - mer.

(dolente)
poco sf

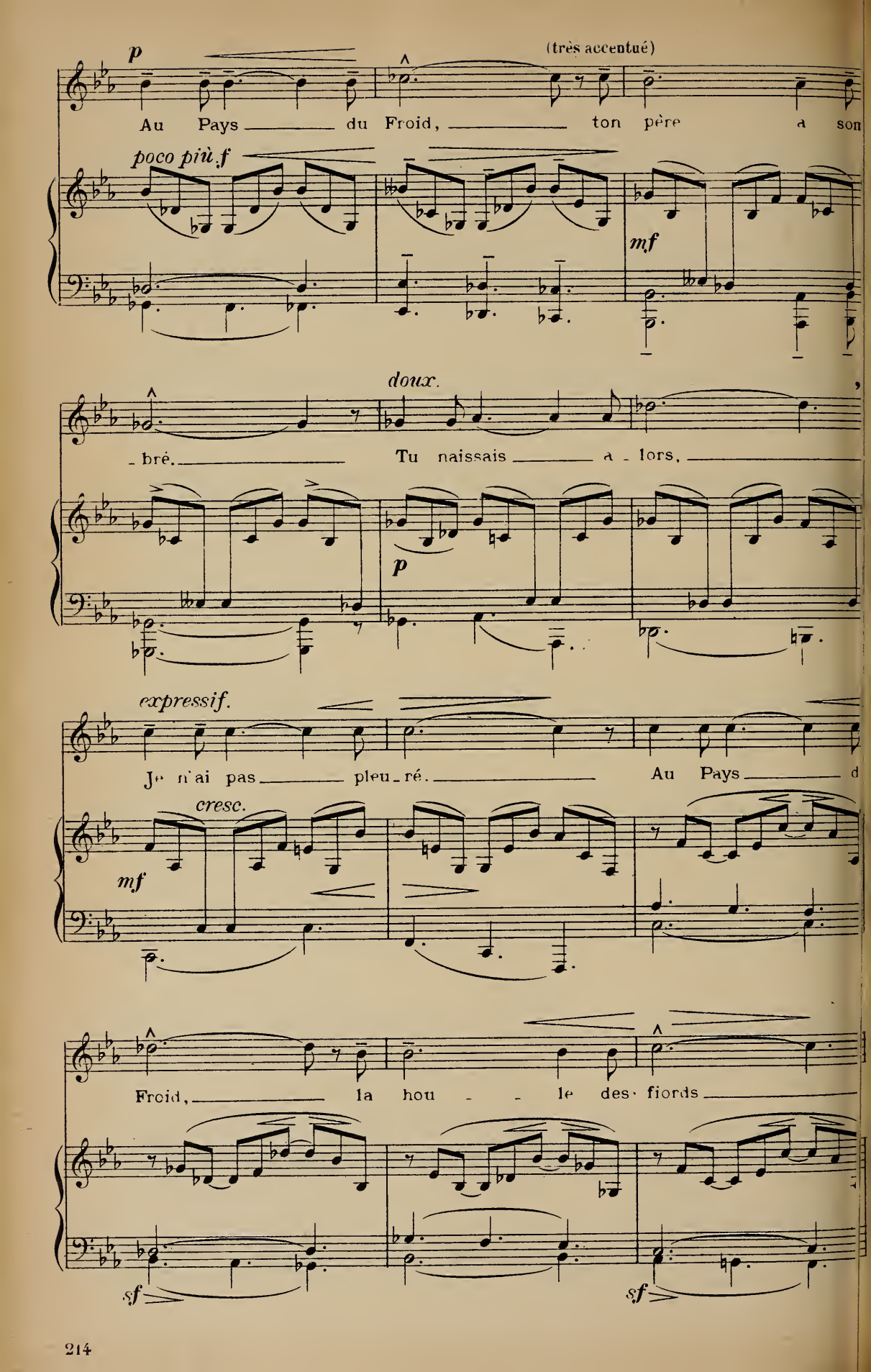
p

cresc. *poco cresc.* *dim.*

p A tempo.

tre corde.

sf


p
(très accentué)
Au Pays du Froid, ton père a son
poco più f
mf
doux.
bré. Tu naissais a lors,
p
expressif.
Je n'ai pas pleu ré. Au Pays d
cresc.
mf
Froid, la hou le des fiords
sf
sf

(sombrez.)

mf

Chan - - te sa ber - ceuse en berçant les

p *mf*

sf

très doux.

morts. Dors, petit en - fant,

sf *pp* M.G. *chantez.*

una corda.

poco sf

(triste)

dans ton lit bien doux, Car tu t'en i -

M.G. *chantez.*

- ras comme ils s'en vont tous. Tes

M.G. *expressif.* M.G. *expressif.*

yeux ont dé - ja la cou - leur des

doux expressif.

flots. Dieu prenne en pi - tié

pp chantez.

Poco rit.

A tempo.

dim.

T° animato.

les bons ma - te - lots!

T° animato.

Suivez.

dim.

una corda.

pp

tre corde.

cresc.

bien rythmé.

VAR.

Riten.

Chante ta chan son, chan - te, bon - ne vieil - le!

sf

mf

Suivez.

1° tempo.
mf (douloureux)

Car c'est pour les flots que nous en - fan

1° tempo.
mf

Même mouv!
poco cresc.

- tons; Chan - te ta chan - son,

mf

chan - te, bon - ne vieil - le, Tous meu - rent ma-

cresc.

sf

Cédez un peu.

- rins, qui sont nés Bre - tons.

Suivez.

dim.

p

p

Poco rit.

T.º animato. *mf*

Chante ta chan_son, chante, bonn

T.º animato.

mf

Riten. **Largo.** *pp senza rigore.*

vieil - le, La lu - ne se lève et la

Suivez. *una corda.* Suivez.

pp

Riten.

mer s'é - veille.

I.º tempo.

pp

Ped.

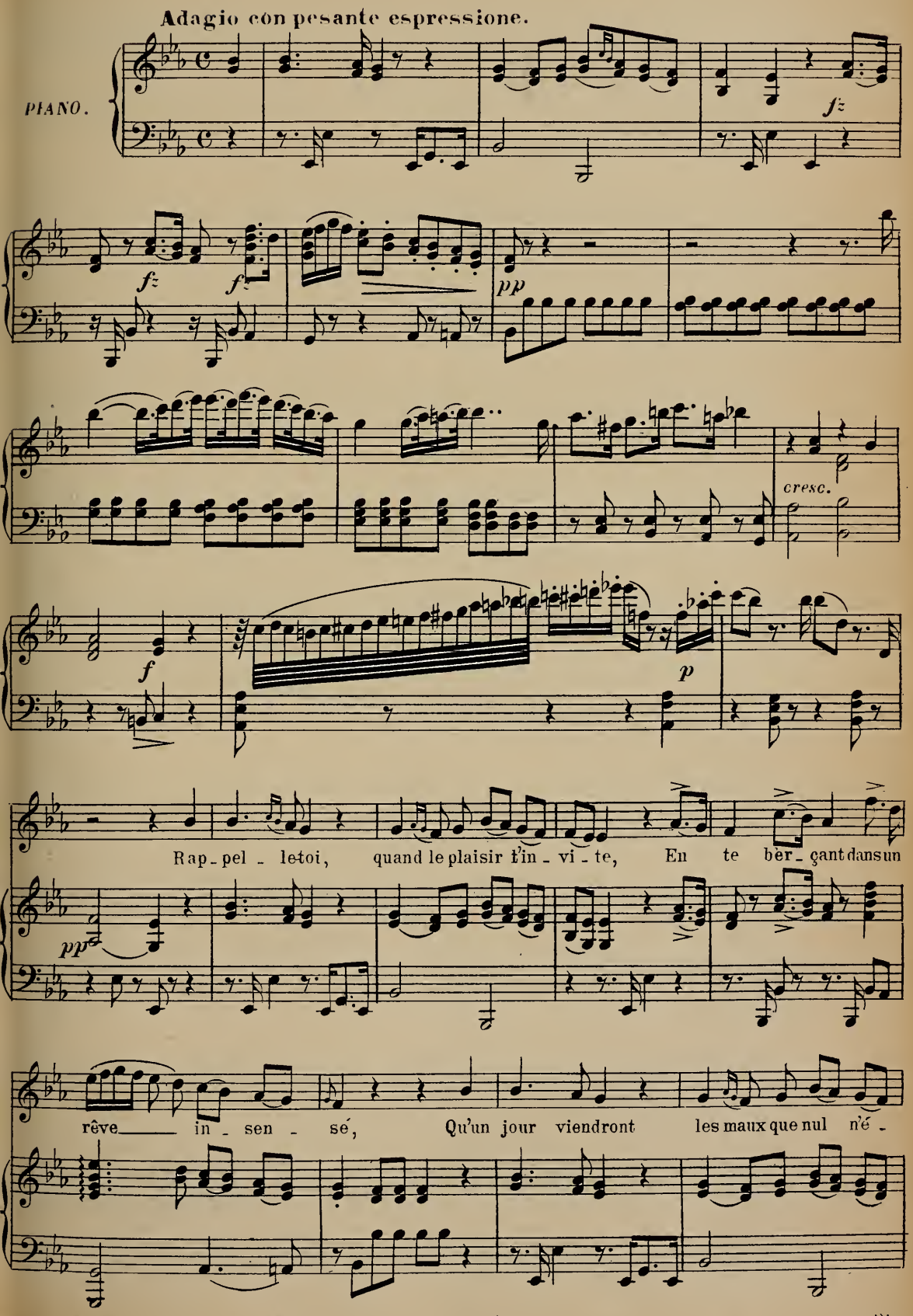
8

smorzando.

RAPPELLE-TOI !

Paroles de
L. DURDILLY

Musique de
W. A. MOZART



Publié avec l'autorisation de Mr TALLANDIER, Editeur, Rue St Joseph 8. Paris

-vi - te Et tu ver - ras ton coeur dé - sa - bu - sé; A-

-lors si ta pen-sée ain - si que l'hi-ron - del - le Consacre un souve-

tr tr

cresc.

-nir à notre a - mour fi - dè - le. E-

f p

-cou - te cet - te voix te dire ain-si qu'à moi:

pp fp pp

Rappelle - toi, Rap-pel - le - toi, Rap-pel - le-

-toi. Rap-pel-le-toi, quand le des-tin-re-bel-le Te-

garde au-loin hé-las! pour mon-mal-heur, Mes yeux te voient

et ma-bou-che t'ap-pel-le Du-rant les jours rem-plis-de-ma dou-

-leur, A-lors si loin de moi sur mon sort en-a-lar-mes Mal-

-gré le temps, le lieu, tes yeux versent des-lar-mes Sois

tr *tr*

f *p*

sû - re que mon cœur répond à ton é - moi:

fp *pp*

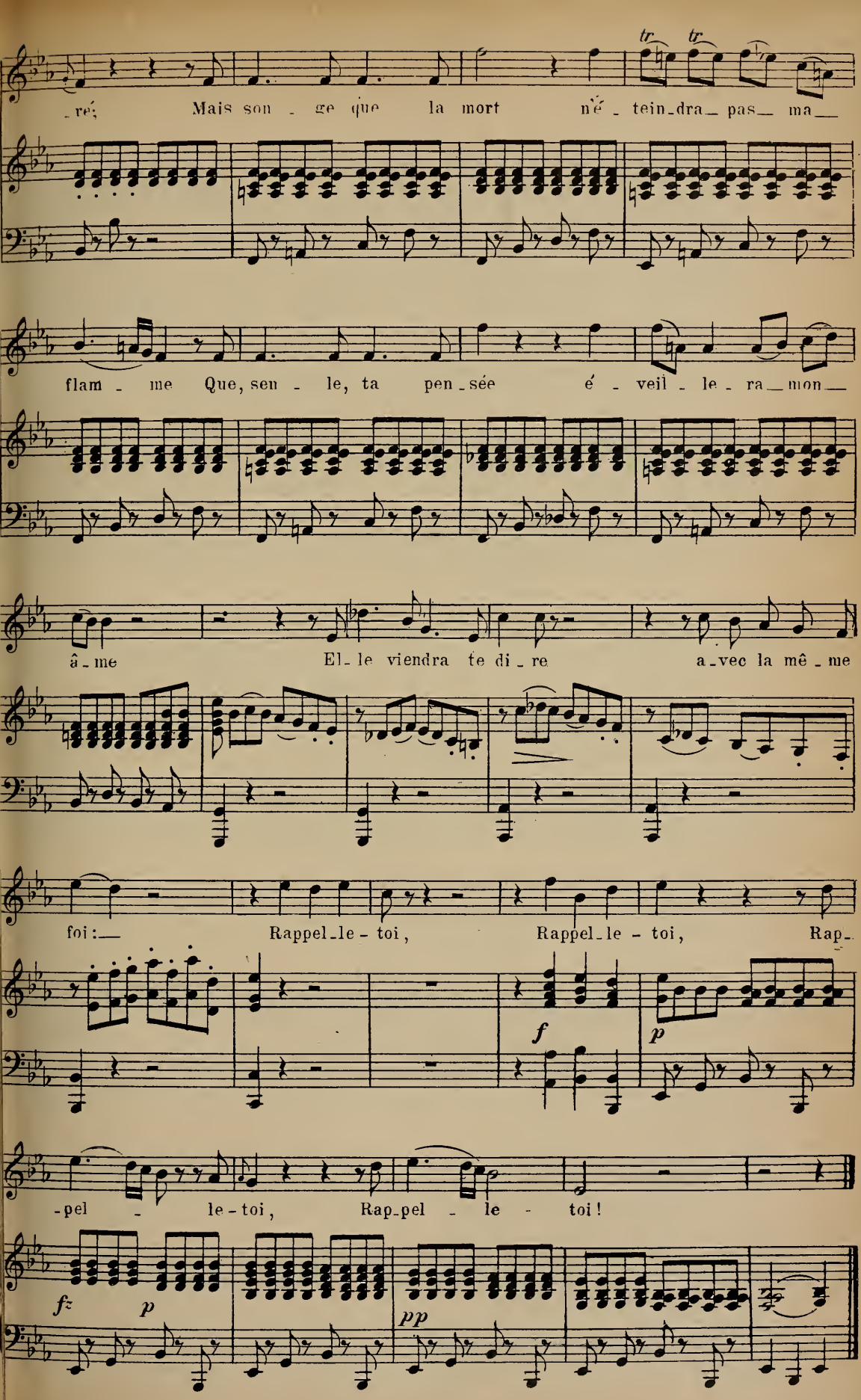
Rappelle - toi, Rap - pel - le - toi, Rap - pel - le -

-toi. Rap - pel - le toi, quand la ter - re lé - gè - re Re -

-cou - vri - ra ce cœur dé - ses - pé - ré, Que ton erreur

a cau - sé ma mi - sè - re Quand loin de toi je vi - vais sé - pa -

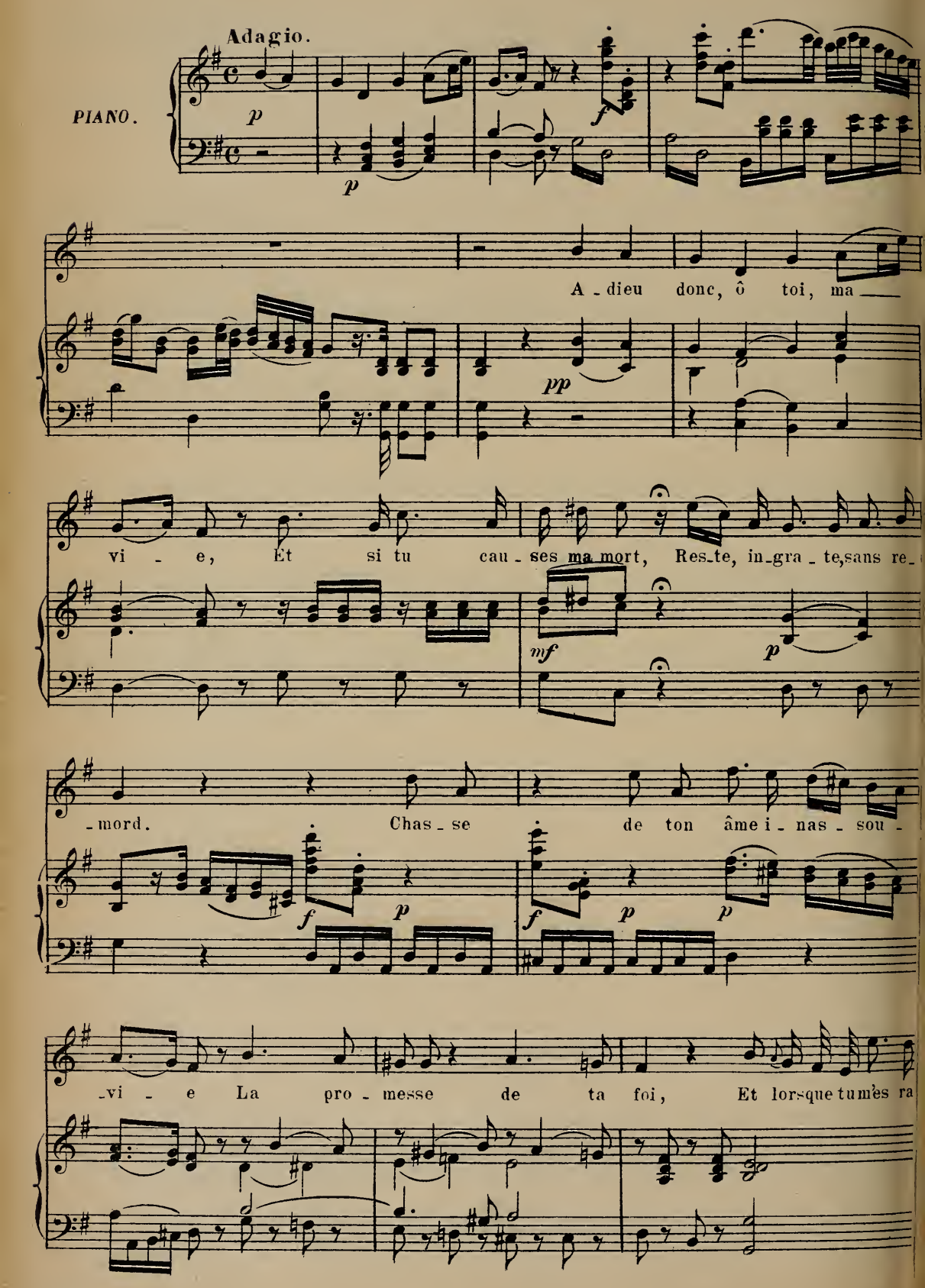
fz *fz* *ff*


tr tr
-ré; Mais son - ge que la mort n'é - tein-dra pas ma-
flam - me Que, sen - le, ta pen-sée é - veil - le - ra mon-
â - me El - le viendra te di - re a-vec la mê - me
foi: Rappel-le - toi, Rappel-le - toi, Rap-
f p
-pel - le-toi, Rap-pel - le - toi!
fz p pp

ADIEU

Paroles de
L. DURDILLY

Musique de
W. A. MOZART



-vi-e Ne te sou-vieuns plus de moi En voy-

mf *p*

-ant cou-ler mes lar-mes, Que le tendre a-mour pas-sé De ton cœur soit ef-fa-

mf *p*

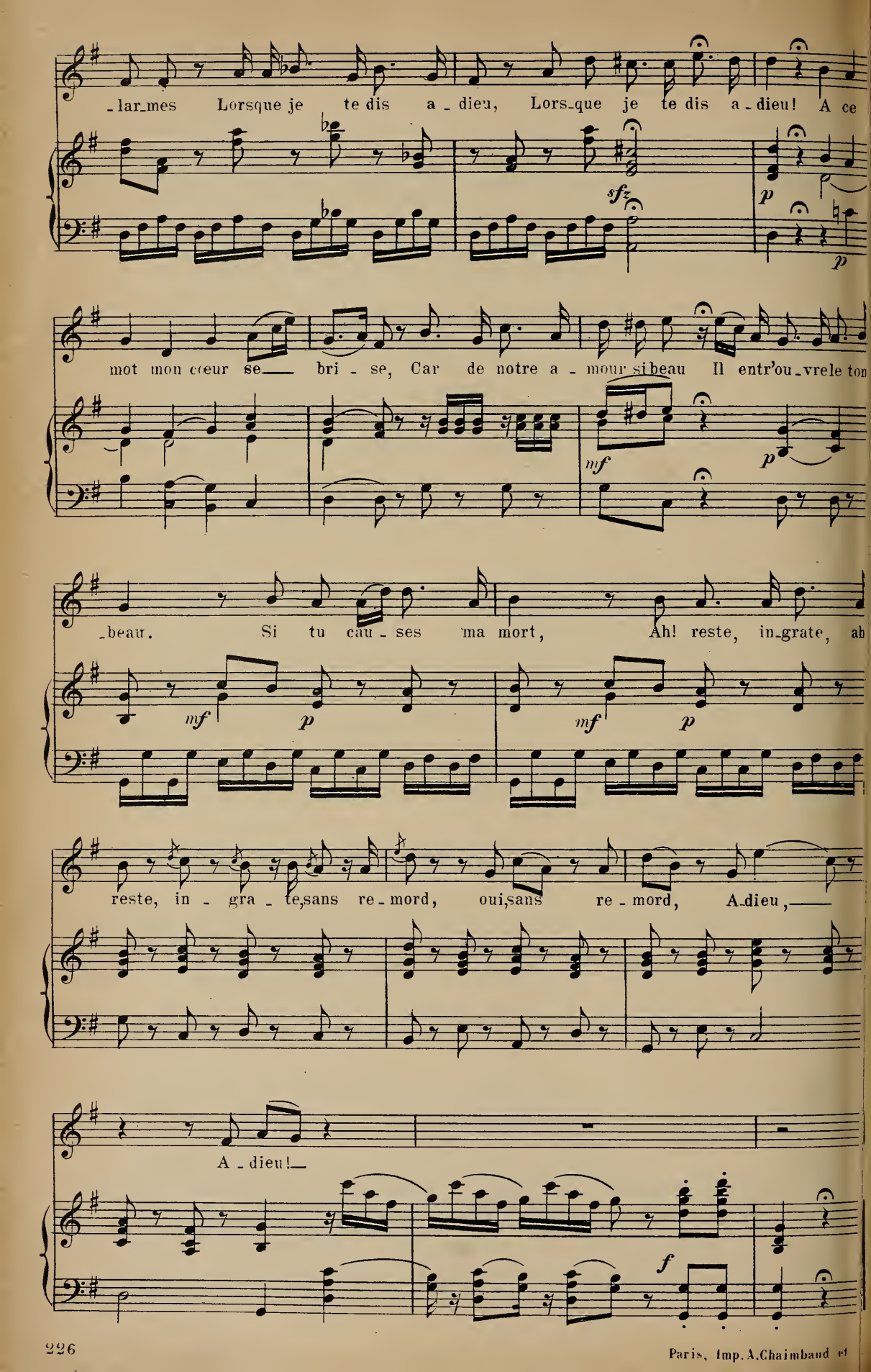
-cé. Li-vre, li-vre, livre à d'au-tres tous ces

f *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

char-mes, Ô par-ju-re de-vant

f

Dieu! Quoi, tu res-tes sans a-



Paris, Imp. A. Chaimbaud et

LA

REVUE MUSICALE

N° 10 (cinquième année) 15 Mai 1905.

MUSIQUES ET CHANTEURS D'ITALIE

Un éditeur de Milan, M. Sonzogno, qui a beaucoup de titres à notre reconnaissance, vient de nous faire entendre à Paris quelques-uns des meilleurs artistes de son pays. Nous saisissons cette occasion pour publier le portrait de quelques chanteurs italiens célèbres (1), *déjà popularisés en France par le miraculeux gramophone, et auxquels nous joignons deux artistes russes, Mme Olympia Boromat et M. Schaliapine.*

Fernando de Lucia, ténor

Autrefois (depuis les premières années du XVIIIe siècle) la critique était presque constamment occupée à débattre la question suivante : Des musiques italienne et française, laquelle des deux est supérieure à l'autre ? L'auteur de la première Histoire générale de la musique *qui ait été écrite en France (Paris, J. Cochart, 1715, in-12 de 487 p.), Jacques Bonnet, résout ce grave problème autrement que ne devait le faire, un peu plus tard, J.-J. Rousseau : il proclame la supériorité de l'art français, et la raison*

(1) Nous devons ces photographies à une obligeante communication de M. A. Clark, le distingué Directeur de la Cie française du Gramophone (30, boulevard des Italiens), qui a enregistré le répertoire des plus célèbres chanteurs italiens.

Enrico Caruso, ténor

qu'il en donne est vraiment curieuse. Il reproche à la musique italienne d'être trop savante, de jeter trop de poudre aux yeux, de « doubler trop les basses », si bien qu' « on n'entend plus le sujet, qui paraît nu auprès de ce grand brillant ». Voici sa conclusion : « On peut ici comparer la musique française à une belle femme dont la beauté simple, naturelle et sans art, attire les cœurs de tous ceux qui la regardent et qui n'a qu'à se montrer pour plaire, sans crainte d'être défaite par les minauderies affectées d'une coquette outrée qui cherche à mettre les gens dans son parti à quelque prix que ce soit » (*p. 437-8 de la 1re édition*). *Ce jugement est sévère. Est-il devenu entièrement faux ? Quelques parties de l'arrêt conservent-elles, aujourd'hui encore, leur valeur ? Je suis très éloigné de dire que la musique française est vouée au culte de la « beauté simple » ; nous avons passé l'âge de l'ingénuité. Mais j'estime que la musique italienne a toujours un certain goût pour « la poudre aux yeux » ; qu'au théâtre, elle traduit habituellement tout ce qui est pathétique par le fracas des cuivres, qu'elle est fort inégale, et que, sauf quelques parties d'œuvres « véristes » et très avancées, qui ont dû réjouir le cœur de M. Alfred Bruneau, elle est loin de s'imposer avec supériorité. Je résumerai ainsi mes impressions : Au point de vue orchestre* (*exécution*), *les Italiens*

Tamagno, ténor

sont ex æquo *avec les Français; leurs compositeurs sont, en somme, au second rang leurs chanteurs sont au premier.*

*Ces chanteurs ont une souplesse d'organe, un éclat, une puissance, une richesse de matière première, en un mot, des qualités éminentes et, pour la plupart, innées, qui en France, hélas ! se font de plus en plus rares. Des ténors comme Tamagno, disant la douleur d'Otello après la mort de Desdémone, comme Caruso dans l'*Adrienne Lecouvreur *de M. F. Cilea, comme de Lucia dans la* Fedora *de M. Giordano, comme Bassi... sont vraiment de beaux spécimens*

SAMMARCO, baryton

GARBIN, ténor

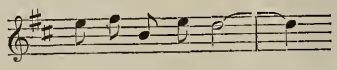
de l'humanité chantante et artiste. Ce sont de grands expressifs et de grands charmeurs, — auprès desquels la majorité des chanteurs... allemands ressemblent à des oies criardes. La sève généreuse, le génie démonstratif et le soleil d'Italie sont en eux !

Je tiens à dire cependant que leur goût n'est pas toujours irreprochable. Il leur arrive trop souvent de forcer la note. Ils multiplient ce qu'en argot de théâtre on appelle les « canapés », c'est-à-dire les points d'orgue intempestifs. Il leur arrive même de prendre, avec les compositions consacrées des meilleurs maîtres, des libertés qu'il nous

est impossible d'approuver. J'en citerai un exemple, que j'ai des raisons de ne pas croire unique. A la fin du 2e acte de

Olympia Boromat, soprano

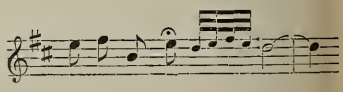
Manon, *dans cette scène exquise qui commence par les mots : « En fermant les yeux, là-bas, je vois une humble retraite », M. Massenet termine une phrase par la clausule suivante .*



Or, M. Caruso — qui d'ailleurs chante

Schaliapine, basse

cette mélodie avec une voix adorable — trouve que ce n'est pas assez expressif, et il dit :



C'est cette formule qu'il a émise devant des appareils enregistreurs, lesquels l'ont multipliée dans toutes les parties de la France. N'y a-t-il pas là, comme disait en 1715 le bon Jacques Bonnet, un peu de « poudre aux yeux », de « coquetterie outrée » et de « minauderie affectée » ?

A. L.

Notre Supplément : la danse « Canarie »

Bien que fort à la mode à la fin du XVIe et pendant tout le XVIIe siècle, la danse dite Canarie *demeure, ainsi que bien d'autres d'ailleurs, d'origine fort obscure. Certains faisaient dériver son nom de celui des îles Canaries, dont elle eût été originaire. Sans doute il vaut mieux, avec Thoinot-Arbeau dans son* Orchésographie *(1589), se ranger au sentiment de ceux qui soutenaient qu'elle provenait d'une mascarade de cour « où les danseurs estoient habillés en Roys et Roynes de Mauritanie ou bien en forme de sauvages avec plumes teintes de diverses couleurs ». Quoi qu'il en soit, c'était ce que nous appellerions aujourd'hui une danse de caractère. Les postures des danseurs, dansant seuls chacun à leur tour l'un devant l'autre, s'éloignant et se rapprochant alternativement, prêtaient fort, paraît-il, au comique.*

« Notez, dit Thoînot-Arbeau, que les ditz passages sont gaillards et néantmoins estranges, bizarres et qui resentent fort le sauvage... »

Quant aux caractères musicaux des airs qui accompagnaient cette danse, ils sont assez originaux, mais se sont confondus assez vite avec ceux de la Gigue, dont la Canarie n'est en somme qu'une variété. Comme dans la Gigue, la première note de chaque mesure, toujours ternaire (ou de chaque triolet si le morceau se trouve noté à 6/8 ou 6/4), est ordinairement pointée. Cette inégalité rythmique donne à la mélodie son accent particulier. Ajoutons que la Canarie est d'un mouvement moins rapide que la Gigue proprement dite, et que le thème en est toujours plus chantant et moins uniformément sautillant.

Des quatre Canaries que nous donnons aujourd'hui, la première est tiré du livre de Pièces de Luth composées sur différens Modes *de Jacques de Gallot qui parut en 1669. Le caractère de l'instrument lui donne une allure un peu archaïque, malgré cette date relativement récente.*

La seconde se trouve dans le recueil manuscrit des pièces de clavecin de Chambonnières que possède la Bibliothèque Nationale, recueil qui doit avoir été constitué vers 1650 environ.

*Les deux autres sont extraites des airs de ballet de l'*Isis *de Lulli (1677). Remarquons à ce sujet que les Canaries, réservées aux danses de bergers, de sylvains, de faunes, sont fréquentes dans les opéras de ce temps, et que longtemps après elles y figuraient encore, bien que le nom de cette danse fût alors hors d'usage.*

H. Q.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

VIII. — LA MUSIQUE ET LES MATHÉMATIQUES

(D'après la sténographie.)

Mesdames, Messieurs,

Un son se décompose comme un rayon de lumière. Un son fondamental est formé de plusieurs sons élémentaires qui sont ses parties intégrantes, qui lui donnent sa couleur, son timbre, et que l'on appelle « harmoniques ». Lorsque, entre deux sons émis simultanément, il y a communauté d'harmoniques, on a dit qu'entre ces sons il y avait un lien de « parenté » ; qu'ils produisaient sur nous une impression continue, par conséquent une consonance. Lorsque tous les harmoniques du premier son coïncident avec les harmoniques du second, la consonance est dite parfaite. Lorsque la coïncidence n'a lieu que sur quelques points, la consonance est d'ordre secondaire ; elle est moyenne ou imparfaite. Enfin, lorsque la coïncidence ne se produit nulle part, les deux sons, comme étrangers l'un à l'autre, produisent des battements, lesquels, quand ils sont assez nombreux, engendrent un véritable son, dit *résultant*. Ce son résultant, à son tour, produit chez nous une impression discontinue. Il y a alors dissonance. La science de l'harmonie a pour point de départ la notion de dissonance et de consonance ; si bien que ceux qui ont fait la théorie des harmoniques ont pu se flatter d'avoir posé les bases de la grammaire musicale tout entière. Voilà les faits que j'ai exposés dans ma dernière leçon.

Mais, cette théorie des harmoniques, à supposer qu'elle soit exacte et admissible avec toutes ses conséquences — ce qui n'est pas le cas, car j'ai indiqué les objections très sérieuses qu'on pouvait faire, — ne saurait être considérée comme un point terminus, comme une sorte de principe au delà duquel il serait inutile de remonter, sous prétexte qu'il nous donnerait le secret de l'art musical tout entier. Qu'il s'agisse de sons musicaux ou bien d'êtres vivants, la « parenté » n'est pas une cause première ; c'est un effet qui peut produire d'autres effets, mais qui a besoin lui-même d'être expliqué.

Ceux qui ont voulu réfuter la théorie de Helmholtz lui ont dit, non sans raison : Ce n'est pas parce que le premier harmonique du son fondamental vient se placer à l'octave, qu'il est, vis-à-vis du son fondamental, dans un rapport simple. Il faut renverser l'ordre de ces propositions et dire : C'est parce que le premier harmonique d'un son est vis-à-vis de lui dans un rapport simple, qu'il vient se placer à l'octave. Si bien qu'au-dessus de la théorie des harmoniques qui prétend nous donner l'explication de la consonance, de la dissonance et de tout ce qui s'ensuit au point de vue de l'harmonie, doit se placer une autre théorie expliquant les harmoniques eux-mêmes : c'est la théorie mathématique, à laquelle j'arrive aujourd'hui.

Je voudrais en donner une idée et émettre sur cette théorie un peu abstraite, mais que j'abrégerai le plus possible, une opinion motivée en examinant la constitution de la gamme.

De Leibnitz, il y a une affirmation reproduite à peu près dans tous les ouvrages qui parlent de théorie musicale ; la musique ne serait pas autre chose qu'« un exercice inconscient d'arithmétique » (*Musica est exercitium arithmeticæ nescientis se metiri animi*).....

Il y a dans cette affirmation étrange, un peu paradoxale, quelque chose de vrai et, en même temps, quelque chose d'inadmissible.

Il y a quelque chose de vrai, en ce sens qu'un son étant toujours produit par un certain nombre de vibrations à la seconde, avoir l'impression d'un son, c'est, en réalité, avoir l'impression de tous les mouvements vibratoires du corps élastique d'où ce son est sorti, de même qu'avoir l'impression d'un rayon de lumière, c'est, en réalité, avoir l'impression de tout ce qu'il y a dans ce rayon de lumière ; de même aussi, avoir l'impression d'un objet matériel, de la mer par exemple, c'est avoir l'impression de toutes les gouttes d'eau qui sont à la surface de la mer. Mais de là à affirmer l'existence d'un calcul inconscient, il y a loin, attendu que le calcul suppose l'attention, la réflexion, la mémoire, la comparaison, toutes choses qui paraissent incompatibles avec un acte inconscient de l'esprit. (J'ajouterai que s'il était vrai, comme dit Leibnitz, que la musique est un exercice intérieur et inconscient d'arithmétique, il faudrait dire que les mathématiques ne sont qu'une musique arrivée à la pleine conscience d'elle-même.)

Lorsque Leibnitz parlait ainsi, il ne faisait que résumer et reproduire d'une façon brillante une théorie très ancienne, qui remonte à Pythagore, et d'après laquelle il y a identité entre les sons et les nombres qui les expriment. Je vous prie de remarquer, en vous rappelant les dernières leçons, que nous nous trouvons en présence d'un enchaînement de thèses de plus en plus hardies, de plus en plus difficiles à admettre, et que l'on peut présenter de la manière suivante. (Dans cet exposé, je n'ai pas suivi l'ordre historique ; je me conforme au plan que j'ai indiqué au début de ce cours.) Nous avons pris comme point de départ le sentiment musical lui-même ; du sentiment musical, nous sommes passés à la sensation à laquelle il est lié, et, de la sensation, nous essayons de nous élever jusqu'à la notion des lois qui la dominent. A chaque étape de ce processus, apparaît un système qui a la prétention de tout arrêter et de tout absorber. Quand nous sommes arrivés à la sensation, nous avons rencontré la théorie physiologique disant : En musique, la sensation est tout ; dans les autres arts elle n'est qu'un moyen pour arriver à la perception des choses extérieures ; dans l'art musical, elle est à la fois un moyen et une fin. Aujourd'hui nous cherchons les lois qui dominent la sensation, et nous nous trouvons en présence d'une théorie qui assimile complètement les causes objectives de la sensation, c'est-à-dire les sons, avec les nombres.

Pythagore était même allé beaucoup plus loin. Les savants (anciens et modernes) arrivent parfois à parler comme les théologiens. Pythagore avait assimilé les nombres non seulement avec les sons musicaux, mais avec la réalité elle-même, et d'une observation d'ordre musical, il avait tiré une théorie astronomique et cosmogonique. Enivré de la découverte qu'il avait faite, il avait formulé ce principe que, dans la nature, tout est nombre ; les nombres sont la

substance des choses ; ils sont l'être lui-même ; ils représentent ce qu'il y a de plus réel dans la nature.

Cette affirmation nous paraît bizarre aujourd'hui, et nous ne croyons pas avoir de peine à la repousser au nom du bon sens. Je ferai cependant remarquer qu'elle n'a rien de plus inadmissible, en soi, que la doctrine de certains modernes ; celle par exemple de Descartes. disant, sous l'influence de la géométrie : « La matière, c'est de l'étendue » ; ou bien celle des savants du XVIIIe siècle : « La matière, c'est la force » ; ou encore celle de certains savants modernes qui ne voient dans la matière que des « vibrations ». Assimiler la matière aux vibrations, à l'étendue, à la force, c'est dire quelque chose qui n'est pas plus net pour le bons sens que ce que disait Pythagore, quand il affirmait que les nombres représentent la réalité des sons, et celle du monde (1).

Mais laissons ces considérations métaphysiques de côté, restons au point de vue purement musical. et demandons-nous si la théorie mathématique a pu aboutir à des explications satisfaisantes pour la constitution des éléments de la musique.

Une première question se pose. Les nombres représentant des sons qui peuvent être utilisés en musique constituent une série extrêmement longue. Le son le plus grave du violon, sur la 4e corde, est établi par 193 vibrations à la seconde et le plus élevé par 3.500. Au piano, on descend encore plus bas : la note la plus grave est établie par 27 vibrations, la plus élevée par 3.500 encore. Il y aurait, par conséquent, 3.473 sons qui pourraient être, au point de vue purement mathématique, utilisés dans l'art musical. Pourquoi tous ces sons ne se trouvent-ils pas employés ? Il suffit de jeter les yeux sur le clavier d'un piano pour voir qu'on en utilise à peine 80 ou 90. D'où vient cette exclusion ? La théorie mathématique nous donne une réponse :

« Doivent être considérés exclusivement comme musicaux et comme pouvant « être utilisés par l'art, les sons qui se trouvent représentés par des rapports « simples. »

Qu'est-ce qu'un rapport simple ? Au point de vue mathématique, disent les spécialistes eux-mêmes, il est très difficile, sinon impossible, d'indiquer le moment précis où un rapport cesse d'être simple, et le moment où il commence à l'être. Mais, pratiquement, nous savons très bien ce que cela veut dire ; nous n'avons qu'à songer à ce qui arrive quand nous jouons au piano un morceau facile, mais où les deux parties ont un rythme inégal. Si, par exemple, la main gauche, dans la mesure à 4 temps, doit battre 4 noires et si, dans le même moment, la main droite doit battre 8 croches, cela ne présente aucun difficulté : entre les 8 croches et les 4 noires, nous établissons, le plus facilement du monde, le rapport de 2 à 1 ; de même, si, au lieu de 8 croches, nous avons 16 doubles croches ou 32 triples croches. Rien de plus facile que la division par 2. Pareillement, nous suivons sans la moindre peine le rythme créé par une mesure binaire, par une mesure ternaire, par une mesure où entrent les multiples de 2 ou de 3.

(1) Sur ce sujet, voir une excellente conférence de M. Milhaud, professeur à l'Université de Montpellier, reproduite dans la *Revue de métaphysique*.

C'est aussi l'opinion de Platon (*Timée*) réfutée par Aristote dans son *Traité de l'âme* et sa *Métaphysique* (οἱ μὲν γὰρ ἀριθμοὶ τὰ εἴδη αὔτα καὶ ἀρχαὶ τῶν ὄντων ἐλέγοντο, dit-il au sujet de Platon).

Si nous avons une mesure où la main gauche doit battre deux croches et où en même temps la main droite doit en battre trois (triolet), pratiquement, il y a certaines difficultés ; il y a même des personnes qui n'arrivent pas à faire concorder ces deux formules ; mais nous les saisissons très bien ; nous n'avons aucune peine à concevoir qu'il doit y avoir trois notes contre deux. Les rapports sont simples. Mais supposez qu'une main doive faire 13 notes pendant que l'autre en fera 7, ou bien que la première doive en faire 19 et l'autre 13 : nous voilà complètement désorientés ; nous sommes obligés de faire grande attention. Pourquoi ? Parce que 19 et 13 sont deux nombres assez grands, sans diviseur commun.

Toute la musique, d'après la théorie mathématique, serait constituée précisément sur la base des rapports simples (εὔλογίστοι, disait Aristote) (1).

En dehors de Pythagore, l'importance de ces rapports a été signalée par un certain nombre de savants anciens et modernes.

Dans le petit traité sur la musique qu'il écrivait en 1618 et qui fut imprimé en 1650, après sa mort, Descartes dit :

« Le plaisir des sens consiste en une certaine proportion et correspondance de « l'objet avec le sens lui-même. Cet objet, pour plaire, doit être constitué de telle « façon qu'il ne nous paraisse pas confus, car le sens ne doit pas travailler pour « le connaître et le distinguer. »

Descartes prend ses comparaisons dans la géométrie :

« De là vient qu'une figure, si régulière soit-elle, n'est pas agréable à la vue « quand elle est embarrassée de plusieurs traits, au lieu qu'une figure dont les « parties sont plus égales et observe plus de symétrie, gêne moins l'homme. La « raison en est que le sens est satisfait davantage dans ce dernier objet que dans « l'autre, où il y a une partie qu'il ne peut apercevoir distinctement. »

C'est pour ce motif que Descartes arrive à n'admettre dans la constitution de la théorie musicale que les nombres 2, 3. Il voulait exclure de la mesure et de la théorie le nombre 5 comme difficilement perceptible. En cela il commettait une erreur qui a été relevée en 1818, juste 200 ans après, par M. Galin, lequel a dit : Le rythme 5 est difficile à percevoir lorsqu'on adopte un mouvement *très lent* ; mais lorsque l'on adopte un mouvement d'une rapidité moyenne, ce rythme est aussi facile à percevoir que le rythme binaire ou ternaire.

Ainsi le nombre 7 se trouvait exclu de toute harmonie musicale.

En 1739, dans ses « Essais d'une nouvelle théorie musicale », Euler a repris cette thèse et a essayé d'expliquer la relation des consonances avec les nombres. Son raisonnement est assez long, mais très précis, et peut se ramener à ceci. Ce qui nous plaît avant tout dans les sens, au point de vue de la sensation, c'est l'ordre. Or, nous pouvons avoir le sentiment de l'ordre de deux façons : soit en constatant l'application de la loi aux phénomènes, soit en remontant des phénomènes à la loi. Voici l'application qu'il en fait à l'art musical :

« Tout assemblage de sons ne peut nous plaire que si nous savons trouver la « loi de leur disposition. Plus nous percevons distinctement l'ordre qui réside « dans l'objet construit, plus nous le trouvons simple, parfait. »

(1) Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, ch. 3 — Aristote définit ainsi la consonance (ce qu'on devait appeler plus tard, d'après lui, la *symphonie* : λόγος ἀριθμῶν (*Anal. post.* 90 *a*, 19 ; cf. *Mét.* 991 *b*, 13 et 1092 *b*, 14).

De même, dit-il, que dans le rythme 2, 3, 4, les notes égales de l'une des parties peuvent coïncider avec 2 ou 3 notes de l'autre partie, ce que nous pouvons apprécier facilement, de même, l'assemblage de deux sons nous plaira d'autant plus que le rapport des nombres, de leurs vibrations dans le même temps, sera exprimé par des nombres plus simples.

Parmi les modernes, je citerai ces lignes de M. Meerens : « La formule des nombres 2, 3, 5 amène toujours des sons musicaux : tous les autres sont antimusicaux. Le principe de toute mélodie, comme le rythme et la mesure, réside dans ces chiffres seuls. Voilà ce qu'il faut affirmer avant tout et répéter sans cesse. » Enfin, cette théorie n'a pas eu de plus chauds partisans que ceux qui appartiennent à l'école de Paris et Chevé.

C'est Pythagore qui l'a fondée ; quelle est sa valeur ? Comment rend-elle compte de la gamme.

Ici, je vous demande la permission d'ouvrir une parenthèse pour expliquer le sens du mot *gamme* et rectifier une erreur assez courante dans les ouvrages de musique.

L'histoire du mot gamme nous obligerait à remonter à la plus haute antiquité. Je simplifie pour présenter les observations suivantes.

Les Grecs, auxquels nous nous rattachons d'une manière directe en matière musicale, n'avaient pas adopté pour l'établissement de leur système la base de l'octave, quoiqu'ils eussent une notion très nette de ce qu'était l'octave. Leur système musical était fondé sur le tétracorde. Leur système se composait d'un ensemble de tétracordes ajoutés bout à bout. A un moment donné, on constata que la voix pouvait descendre un peu plus bas que le *si*, note initiale du premier tétracorde : *si*, *do*, *ré*, *mi* et on ajoute une nouvelle note, le *la*.

A une époque que Westphal place au VIIe siècle avant Jésus-Christ, les Grecs représentaient ces notes par les lettres de l'alphabet. C'était assez compliqué, attendu que ces lettres changeaient de position, de forme et de sens, suivant les cas. A l'époque romaine, on perdit le sens de toutes ces nuances et on remplaça les lettres de l'alphabet grec par les lettres de l'alphabet latin. En commençant par le *la*, on adopta donc la série suivante :

la si do ré.....
A, B, C, D, E, F, G.

Ceci nous explique en même temps pourquoi, chez les peuples qui ont conservé ce système de notation (Hollandais et Anglais ; chez les Allemands, le *si* est, bien à tort, désigné par la lettre H), on voit l'*ut* désigné par la lettre C. On peut s'en étonner. Pourquoi ne pas désigner l'*ut* par la lettre A ?

Voici l'explication. C'est que, primitivement, le système musical comprenait toute l'étendue qui pouvait être parcourue par LA VOIX ; l'échelle commençait naturellement à la lettre A. Au moyen âge, on alla un peu plus loin. On trouva que la voix pouvait descendre une note plus bas, et à cette note additionnelle, que les Grecs appelaient la note ajoutée, προσλαμβανόμενος, on ajouta encore une 3e note, le *sol*.

Mais comment désigner cette note ? Par quelle lettre de l'alphabet ? On raisonna simplement comme ceci : le *sol*, ici, peut être considéré comme le renversement du *sol* qui est à l'octave supérieur ; on peut donc le désigner par la même lettre. Seulement le G était déjà employé pour désigner l'octave ; alors, en souvenir des Grecs, on l'appela Gamma. Plus tard, lorsqu'à l'idée de ces tétracordes ou de ces monocordes, comme on disait au moyen âge, se substitua l'idée de la gamme moderne, on conserva la première lettre en francisant cette lettre et en employant le mot « gamme ».

Vous trouverez dans les ouvrages de théorie musicale que cette addition du *sol* est l'œuvre de Guy d'Arezzo. Il y a là une double erreur. On place la mort de Guy d'Arezzo environ au milieu du XIe siècle, en 1050. Or, un auteur qui vivait bien auparavant, Odon de Cluny, mort en 942, parle déjà du gamma et de la note *sol*. Guy d'Arezzo n'est pour rien dans la constitution de la « gamme ».

Voici d'abord, par anticipation sur l'exposé que j'ai à présenter, les rapports qui, dans la gamme de Pythagore, représentent tous les intervalles : la première note, *ut*, étant représentée par 1, le *ré* est représenté par 9/8, le *mi* par 81/64, le *fa* par 4/3, le *sol* par 3/2, le *la* par 27/16, le *si* par 243/128, l'*ut* de l'octave par 2.

Comment est-on arrivé à constituer ainsi la gamme ? C'est là qu'intervient la loi des rapports simples.

Pythagore passe, à tort ou à raison, pour avoir fait une découverte importante dans l'art musical : il aurait trouvé le rapport exprimant l'intervalle d'octave et l'intervalle de quinte : 2/1 et 3/2. Cette découverte est très importante pour plusieurs raisons.

En premier lieu, l'intervalle de quinte donne tout de suite celui de quarte, attendu que la quarte est le quotient de l'octave divisée par la quinte. Pour obtenir la quarte, il n'y a donc qu'à diviser 2 par 3/2, c'est-a-dire à multiplier 2 par cette fraction renversée, ce qui nous donne 4/3. L'importance attachée par les anciens à la quinte se retrouve dans d'autres pays, par exemple dans la théorie de la musique chinoise. Les Chinois ont dit : le chiffre 3 représente le ciel, le chiffre 2 représente la terre ; lorsque 3 et 2 résonnent ensemble, c'est l'harmonie de la nature elle-même que l'on entend. Dans la musique moderne, cet intervalle joue un rôle capital dans plusieurs domaines de faits ; par exemple, l'accord des instruments : les hautbois, le violon, le trombone et d'autres instruments sont représentés à l'orchestre par des instruments de même famille, qui ne diffèrent que parce que les uns sont accordés une quinte plus bas que les autres. Dans la composition, la quinte joue encore un rôle très grand, à peu près analogue à celui de la rime dans la versification, ou à celui de la ponctuation dans le discours. Le passage de la tonique à la quinte indique l'entrée d'une idée nouvelle, la fin d'une phrase et le commencement d'une phrase nouvelle. A ce point de vue, ce passage sert à l'organisation même de certaines formes de composition, comme le scherzo, la sonate, le rondeau. Autrefois, on appelait « fugue à la quinte » ce que nous appelons « fugue » ; lorsque le sujet commençait par la tonique, la réponse devait commencer à la *dominante* (remarquez le mot par lequel on a désigné cette note). Lorsqu'au contraire, dans la fugue, le sujet commençait à la dominante, la réponse devait prendre à la tonique.

C'est donc un fait capital que d'avoir trouvé ce rapport ; vous remarquerez en outre que la quarte et la quinte sont les deux seuls rapports sur lesquels tout le monde ait été d'accord ; toutes les autres parties de la gamme ont été sujettes à contestation et remaniées perpétuellement.

Les disciples de Pythagore attachaient une si haute valeur à l'intervalle 3/2, qu'en se servant uniquement de lui ils se sont appliqués à constituer la gamme tout entière, laquelle, d'après leurs idées, était établie à l'aide d'une suite de quintes.

Voici comment on procède. Nous avons ici (3/2) une note qui correspond à un *sol*. Le problème qui se pose pour nous — nous nous plaçons dans l'état d'esprit des disciples de Pythagore, — c'est de trouver successivement toutes les notes de la gamme.

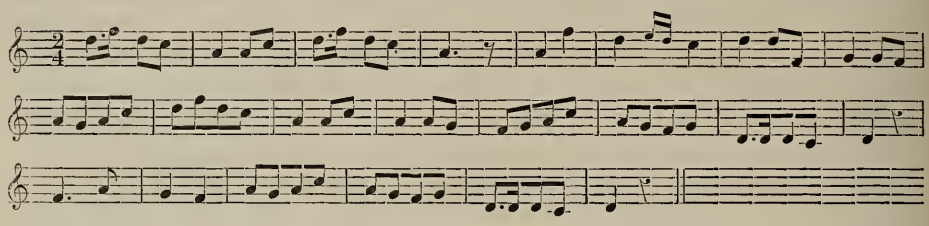
Nous élevons cette quinte à la quinte au-dessus, c'est-à-dire que nous multiplions 3/2 par 3/2, et nous arrivons au *ré* ; ce *ré* sera représenté par 9/4. Pour le faire entrer dans l'octave que nous avons à remplir, nous n'avons qu'à diviser ce rapport par 2, c'est-à-dire à multiplier le dénominateur de cette fraction par 2, ce qui nous donnera 9/8. Du *ré*, nous arriverons facilement au *la*, puisque du *ré* au *la* il y a un intervalle de quinte ; nous n'avons qu'à multiplier 9/8 par 3/2, ce qui nous donne 27/16.

Voilà déjà quelques éléments de la gamme : *do*, *ré*, *fa*, *sol*, *la*, *do*.

C'est la forme antique de la gamme, celle que l'on trouve chez les peuples primitifs et même chez des peuplades non civilisées d'aujourd'hui.

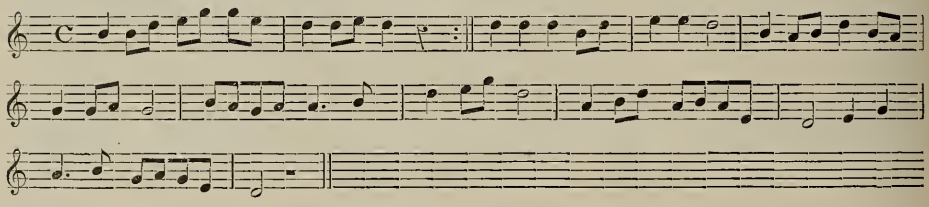
J'ai recueilli quelques spécimens des mélodies qui ont été constituées avec ces éléments ; j'en donne une idée en les jouant au piano.

Voici un air cité par Aalst, dans son livre sur *la Musique chinoise* (publié en 1884, à Shangaï). Le titre, que vous me permettrez de ne pas vous dire en chinois, veut dire, d'après la traduction en anglais : « Maman, vous comprenez bien ce que je veux vous dire ! » C'est un peu comme : « Ah ! vous dirai-je, maman ! »

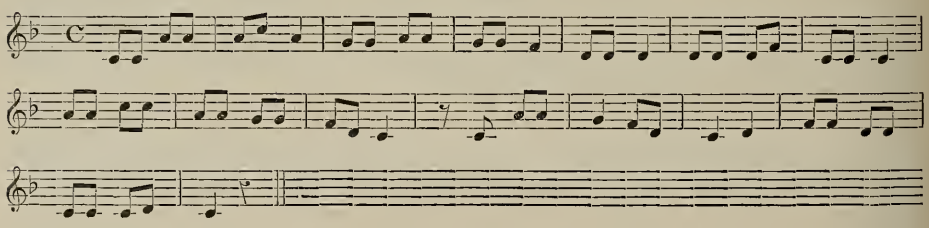


Cette mélodie est parfaitement construite, avec une gamme sans demi-tons.

Voici un autre air chinois cité par Helmholtz :



Je citerai encore ce chant de rameurs polynésiens reproduit par Bücher d'après R. Parkinson (*Im Bismark-Archipel*, Leipzig, 1887) :



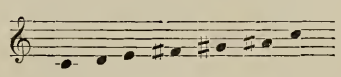
Je ferai remarquer que les compositeurs qui veulent donner à leurs œuvres un tour archaïque font constamment usage de cette gamme ; ils suppriment les demi-tons et privent ainsi l'auditeur de l'impression de tonalité ; on ne sait plus exactement dans quel ton on se trouve, et le compositeur peut à son gré diriger l'imagination de l'auditeur, toujours très docile.

Les autres notes de la gamme se trouvent de la façon la plus simple. Pour le *mi*, nous n'avons qu'à multiplier le *la*, 27/16, par la quinte 3/2 = 81/32, ce qui nous amènera au-dessus de l'octave ; ensuite nous diviserons par 2, de façon à faire entrer cet intervalle dans l'espace que nous avons à remplir = 81/64 ; le *mi* va nous donner le *si* ; nous n'avons qu'à le relever d'une quinte, c'est-à-dire 81/64 × 3/2 = 243/128.

Voilà notre gamme pythagoricienne. Elle est formée d'après un principe simple et unique : le rapport 3/2. Seulement, les résultats auxquels elle aboutit ne sont pas simples. Voici un rapport simple : 9/8 ; 3/2 est encore un rapport simple ; 4/3, également ; mais le rapport 81/64 est plus compliqué ; de même, 243/128.

Voilà un premier défaut. Un second défaut de cette gamme, c'est que si elle arrive très simplement (pour la théorie, sinon pour la pratique) à trouver toutes les notes, elle est incapable d'arriver à un élément essentiel de la gamme : l'octave. On a beau suivre la série ascendante des quintes, au lieu d'arriver à l'*ut* que l on devrait rencontrer sur sa route, on arrive à un *si* dièse qui diffère de l'*ut* nécessaire, comme 74 diffère de 73 ; c'est à peu près le 1/5 d'un demi-ton. Si on suit la série descendante, on arrive à un *ré* double bémol qui diffère de l'*ut* d'une façon analogue.

En troisième lieu, si on suit la série des quintes ascendantes, on rencontre des dièses et des doubles dièses ; la série descendante nous donne des bémols et des doubles bémols. Pourquoi toutes les notes que l'on rencontre ne figurent-elles pas dans cet espace qu'il s'agit de remplir ? Ne sont-elles pas obtenues, elles aussi, à l'aide du rapport 3/2 ? Pourquoi a-t-on créé un privilège, comme dit M. le Dr Guillemin, à l'égard de certaines notes ? Pourquoi, dans la gamme, ne fait-on pas figurer certains dièses et doubles dièses ? Il y a là une exclusion qui semble arbitraire et qui n'est justifiée ni par des raisons mathématiques ni par des raisons artistiques, car il y a des compositeurs (comme M. Vincent d'Indy) qui ont adopté une division de la gamme comme celle-ci :



C'est une division originale, et qui peut produire d'excellents effets : il y a d'ailleurs, là encore, quelque chose d'arbitraire.

Un défaut plus grave de la théorie pythagoricienne, c'est qu'avec un système ainsi constitué, il est impossible de faire de l'harmonie. En voici la raison. L'harmonie suppose le sentiment très net d'une tonalité définie ; et le sentiment de la tonalité ne peut se produire que quand nous avons entendu d'une façon claire la tierce d'une tonique. Par exemple, quand on joue un air en *la*♮ majeur, nous ne savons dans quel ton il se joue qu'au moment où nous avons entendu le *do*♯ ; nous ne percevons la tonalité d'*ut* mineur que quand nous avons entendu le *mi*♭, etc. La tierce joue un rôle capital, parce qu'elle est constitutive de l'accord parfait, sans lequel il n'y a pas d harmonie. Or, la tierce pythagoricienne, 81/64, est réfractaire à l'harmonie pour les raisons suivantes : la théorie nous apprend — j'en ai parlé la dernière fois — que, lorsque deux sons résonnent en même temps, ils produisent un troisième son appelé résultant, représenté par la différence des nombres de leurs vibrations. Par conséquent, 81/64 doit produire un 3e son représenté par la différence, c'est-à-dire 17. Or, 17 n'a aucun rapport simple ni avec 64, ni avec 81 : 17 élevé à l'octave donne 34 ; 34 élevé à l'octave donne 68 ; et nous avons ici 64 : il s'en faut donc de 4 unités que la double octave de ce son coïncide avec celui-ci. Et nous touchons peut-être ici à un point important dans l'histoire de la musique antique. Il est possible que les Grecs d'une certaine époque n'aient pas pratiqué l'harmonie

telle que nous la concevons aujourd'hui, précisément parce qu'ils avaient adopté la tierce 81/64.

On a donc essayé de très bonne heure de modifier la gamme de Pythagore ; on l'a soumise à une revision minutieuse; et il ne faut pas s'étonner que le premier point attaqué soit précisément la tierce.

L'intervalle du *do* au *ré*, du *ré* au *mi*, adopté par Pythagore, était 9/8. Un grammairien d'Alexandrie qui vivait à la fin du dernier siècle avant l'ère chrétienne proposa de substituer à 9/8, représentant la distance du *ré* au *mi*, l intervalle 10/9. Un autre mathématicien, Ptolémée, qui a composé en partie la gamme dite « des physiciens », substitua dès lors au rapport 81/64 le rapport 5/4. Cette tierce est le produit de 9/8 par 10/9. Ici l'inconvénient signalé plus haut n'existe plus. Les 2 sons 5, 4, produisent un 3e son qui est représenté par 1. Or, 1 a pour octave 2, 2 a pour octave 4.

Cette tierce est donc consonante et peut servir pour l'harmonie.

La différence entre les intervalles 5/4 et 81/64 est-elle bien grande ? Elle paraît insignifiante. Pour s'en rendre compte, il suffit de diviser l'intervalle le plus grand par le plus petit ; on constate que le rapport de la tierce de Pythagore à celle de Ptolémée est représenté par 81/80. C est ce qu'on appelle un comma, du mot grec κομμάτιον, qui signifie petit fragment. Pratiquement, il est étrange qu'une différence aussi insignifiante en apparence ait pu faire une séparation très grave entre 2 systèmes de gammes. Mais il faut songer que si on restreint l'intervalle de tierce, d'abord on est obligé de restreindre 3 autres intervalles de la gamme, puisque la tierce apparaît 3 fois : *do-mi*, *fa-la*, *sol-si*. Voilà 3 changements qui sont amenés par un seul. De plus, si on restreint l'intervalle : *do-mi*, il arrive forcément que l'on augmente l'intervalle *mi-fa*. Cet intervalle s'accroît de la petite partie que l'on a retranchée de l'intervalle *do-mi* ; et le même fait se reproduit entre *si* et *do* par suite du rétrécissement de la tierce *sol-si*. Voilà des changements déjà assez nombreux ; mais ils ont encore une répercussion sur d'autres faits : les dièses et les bémols, qui, par suite de ces remaniements, ne sont plus à la même place. Le *do* dièse, par exemple, est inférieur au *ré* bémol dans la gamme des physiciens (gamme de Ptolémée) ; le *do* dièse, au contraire, est supérieur au *ré* bémol dans la gamme de Pythagore. Ce fait a encore une répercussion sur une autre série de faits, par exemple sur l'accord majeur *ré*♭-*fa la*♭ et sur l'accord parfait de *la* naturel majeur. C est donc une différence capitale qu'il y a entre les deux gammes. Dans cet organisme infiniment délicat, la moindre retouche est grave ; et on a pu se demander quelle était celle de ces deux gammes qui était la meilleure et devait être adoptée par l art musical.

Ici doit se placer la mention d'expériences très curieuses qui ont été faites en 1869 et années suivantes par MM. Mercadier et Cornu.

M Mercadier a fait venir dans son laboratoire des chanteurs, des violonistes ; il leur a demandé de chanter et de jouer comme ils avaient l'habitude de le faire, sans se préoccuper de rien. Il les a mis en présence d'un phonautographe, muni d'un appareil enregistreur, si bien que tous les sons émis étaient fixés avec une exactitude absolument (?) rigoureuse. Or, il a constaté que, quand un violoniste jouait seul une *mélodie*, il employait l'intervalle de Pythagore en ce qui concerne la tierce, c'est-à-dire qu'il faisait la tierce un peu plus grande. Au contraire, lorsqu'il jouait pour accompagner, il observait l'intervalle de la gamme des phy-

siciens, c'est-à-dire la tierce un peu plus réduite. Ceci se comprend parfaitement en dehors de toute considération mathématique ; le violoniste qui fait chanter une mélodie sur son violon veut avoir un son aussi brillant que possible ; et pour cela il a une tendance à monter. Lorsque, au contraire, il fait partie d'un concert, il se trouve dans des conditions différentes. Après ces expériences, M. Mercadier en a fait sur la quinte, et il a constaté la même chose : quand il s'agit d'une mélodie, on emploie l'intervalle de Pythagore, c'est-à-dire un peu étendu. Quand il s'agit d'harmonie, l'intervalle est plus réduit, c'est-à-dire que l'on emploie la gamme des physiciens. Pour tous les intervalles de la gamme, M. Mercadier a fait une constatation du même genre, si bien qu'il a conclu :

« Il n'est nullement nécessaire de choisir entre les 2 gammes : *elles existent* « *toutes les deux, dans des cas différents.* »

Il est arrivé à des conclusions encore plus graves : c'est que le nombre 7, qui avait été exclu par les théoriciens, est au contraire admissible ; il va même jusqu'à poser la question : En est-il de même des nombres premiers suivants : 11, 13, etc. ? Il ne les exclut pas. Il dit : C'est à l'oreille à en décider, mais il n'y a aucun intérêt à fixer la limite des nombres pairs qui peuvent entrer dans la musique.

Ces expériences et ces conclusions se trouvent exposées dans le *Compte rendu des séances de l'Académie des sciences* (t. LXVIII, p. 301 et suiv.).

Par conséquent, M. Mercadier aboutirait volontiers à cette conclusion : c'est que ces deux gammes, fondées l'une et l'autre sur des rapports simples, constitués avec les chiffres 2, 3, 5, ne sont pas les bonnes. On peut y faire entrer les éléments qu'on avait d'abord exclus. Que faut-il penser de tout cela ?

La théorie des rapports simples, qui n'est pas très en faveur aujourd'hui, est cependant très séduisante. Il paraît extrêmement curieux de constater que les anciens, qui n'avaient aucune idée de ce qu'est la vibration d'une corde et ignoraient le phénomène de la résonance multiple, sont arrivés, par des considérations mathématiques, aux mêmes résultats que les modernes, Helmholtz par exemple. Il semble qu'il y ait là une concordance curieuse entre les travaux qui s'appuient volontiers sur des concepts, et des travaux qui s'appuient sur l'observation des faits.

Ce qui paraît encore assez curieux, c'est l'analogie qu'il y a entre le rôle joué par ces rapports simples dans le domaine musical et le rôle qu'ils jouent dans d'autres domaines. Par exemple, en ce qui concerne la lumière, l'accord majeur a son analogue dans la couleur la plus basse du spectre solaire, représentée par 8, 10, 12 = rouge, orangé, vert. Les sons hauts ont leur analogue dans la couleur la plus élevée, 9, 12, 16 = orangé rouge, vert indigo.

L'accord de quarte et de sixte, *do-fa-la*, a son analogue dans rouge, vert, violet = 9, 12, 15.

Je signale aussi en passant que certains savants intrépides, comme M. Goldschmidt (1), se sont attachés à trouver les mêmes lois dans les phénomènes chimiques et même la cristallisation. Malheureusement, il y a des objections très fortes.

Lorsque j'ai parlé dans ma dernière leçon de la théorie des battements, con-

(1) Professeur à l'Université de Heidelberg, dans *Harmonie et Complication* (1 vol. en all., 1900).

sidérés comme l'origine des dissonances, j'ai cité cette objection d'un savant allemand, M. Stumpf :

« On peut construire un accord tellement dissonant qu'il déchire l'oreille ; « cependant il ne produit aucun battement sensible. »

C'est une objection péremptoire.

De même, on peut construire des accords dans lesquels n'entrent que des rapports simples. Cependant, ces rapports ne sont pas musicaux. Par exemple : 128/108, 141/125, représentent un intervalle un peu plus grand qu'une seconde majeure, un peu plus petit qu'une tierce mineure ; ces rapports ne sauraient être adoptés par aucun système musical, et cependant il n'y entre que les nombres, 2, 3, 5.

2e objection : d'après la théorie des rapports simples, Descartes, Euler, avaient classé les consonances en allant de la plus simple à la moins simple. La plus simple de toutes, c'est l'octave représentée par 2/1 ; ensuite vient la quinte représentée par 3/2, puis la quarte représentée par 4/3 ; la sixte, par 5/3 ; la tierce par 5/4, etc. Or, il se trouve que l'ordre de simplicité ne correspond pas manifestement à l'ordre de consonance. Par exemple, la quarte est beaucoup moins consonante que la sixte et surtout que la tierce.

Enfin, une dernière objection pourrait remplacer les autres. On nous dit qu'il faut des rapports simples pour produire la consonance, c'est-à-dire l'agrément. Or, en musique l'exécution n'a jamais qu'une justesse approximative. Je ne parle pas des chanteurs ou des violonistes qui jouent ou qui chantent faux ; je parle, au contraire, de ceux qui chantent et qui jouent « juste ». Il leur arrive constamment d'être un peu à côté de la note. Supposez un violoniste qui doit produire le son représenté par le chiffre 300 pendant qu'un autre exécutant devra produire le son représenté par 200. Si le premier nous donne 300 vibrations, plus 1/300, nous ne nous en apercevrons pas le moins du monde ; et cependant il suffit qu'1/300 soit ajouté au chiffre 300 pour que le rapport devienne extrêmement compliqué. Il y a là un fait en contradiction avec toute la théorie.

Comment, en d'autres termes, un rapport simple peut-il brusquement devenir très compliqué sans que le plaisir musical soit le moins du monde troublé ?

Enfin, pour terminer, je signalerai une 3e gamme, la gamme tempérée. Vous avez vu qu'on avait retouché d'abord sur un point la gamme de Ptolémée. Au XVIIIe siècle, on a pris une mesure radicale qui a consisté à faire une retouche générale et non des altérations partielles, et à diviser l'octave en demi-tons égaux ; comme il y en a 12 dans l'intervalle représenté par le rapport 2/1, cette gamme se définit donc par le rapport qui représente le demi-ton, c'est-à-dire la racine 12e de 2. Cette gamme tient une place intermédiaire entre celle de Pythagore et celle de Ptolémée, sauf pour l'intervalle de quarte et celui de quinte qui, dans les deux gammes anciennes, sont les mêmes. Elle est défectueuse, puisqu'elle repose sur une erreur systématique, et confond, de propos délibéré, les dièses et les bémols ; elle a une quinte qui est trop grande et une quarte qui est trop petite. Cependant, nous nous en accommodons parfaitement ; elle est passée dans l'usage ; c'est celle du piano, et elle est devenue celle de tous les instruments à cordes, parce qu'au XVIIIe siècle Bach, à l'aide de cette gamme, a écrit un chef-d'œuvre : Les Fugues du *Clavecin bien tempéré*.

Nous revenons donc à cette idée que ce n'est pas l'organisation objective des sons qui détermine le plaisir musical. L'auditeur jouit surtout de la musique

d'après les associations d'idées qu'elle éveille en lui, d'après son imagination, son sens artistique, sa faculté d'abstraction, son tour d'esprit, en un mot d'après le plus ou moins d'âme qu'il met lui-même, par sa propre initiative, dans le langage des sons. Quant au compositeur, il ne subit pas ses moyens d'expression : il les crée. Ce qui éclate partout, c'est l'œuvre de la pensée.

En somme, aucune théorie ne s'impose à nous avec l'autorité qui s'attache aux démonstrations mathématiques.

Ni la gamme pythagoricienne, ni la gamme des physiciens, encore moins la gamme tempérée, n'offrent le double avantage d'être pratiques et de se soutenir, aux yeux du théoricien, comme des systèmes dérivant d'une loi objective qui dominerait le sens musical et les sensations acoustiques, et s'imposeraient aux musiciens. Notre oreille se contente presque toujours d'à peu près ; la musique est surtout affaire de sentiment, de pensée spéciale et de libre création : voilà des faits qui seront toujours incompatibles avec la tyrannie de quelques nombres. On connaît la phrase de Képler, au début d'un livre célèbre : « J'entreprends de prouver que Dieu, en créant l'univers et en réglant la disposition des cieux, a eu en vue les cinq polyèdres réguliers de la géométrie. » Il ne serait pas plus exact de dire que telle symphonie de Beethoven se ramène aux multiples de 3, 4 et 5. On a dit que le grand livre de la nature « était écrit dans la langue des mathématiques » (Galilée) ; et assurément, en un certain sens, on en peut dire autant d'une œuvre musicale, toujours exprimable, au point de vue *écriture*, par des nombres et des rapports de nombre. Mais l'écriture n'est pas la pensée.

Les mathématiques sont un moyen commode d'exposition et d'analyse, à l'aide duquel on mesure ce qui est mesurable dans la musique (c'est-à-dire l'écorce extérieure, la formule où l'idée et le sentiment se réalisent), le corps, ou la charpente du corps, sinon l'âme de la chose, mais elles ne sont rien de plus. Elles viennent à la suite, et non en tête de l'art. Elles rendent compte, en un clair langage, de la « chose faite », elles n'en déterminent pas le plan. Ce n'est pas elles qui ont le don d'émouvoir et de faire couler les larmes de l'admiration. *Ancillæ, non magistræ artis.* Celui qui leur attribuerait une fonction essentielle céderait à une illusion aussi grande que celle de Pythagore bâtissant une théorie astronomique sur la notion de quelques intervalles ; ce serait croire qu'on possède l'art musical quand on a effleuré à peine la frange de son manteau.

JULES COMBARIEU.

Opéra-Comique : **LA CABRERA**

opéra en 2 actes, livret de M. Cain, musique de M. Gabriel Dupont

(*Couronné au concours Sonzogno, Milan*).

Rien ne doit être plus doux au cœur d'un artiste de vingt-cinq ans que de voir la consécration d'une de ses œuvres, au moment même où le premier rayon de joie entre dans sa chambre de malade enfin convalescent. M. Gabriel Dupont, dont la santé fut péniblement éprouvée, a ressenti cette double émotion, et, pour l'une comme pour l'autre, la *Revue musicale* lui adresse ses cordiales félicitations. La récente représentation de l'Opéra-Comique, suite légitime du succès déjà obtenu à Milan, doit être de toute façon, pour le jeune et brillant compositeur, le plus solide réconfort. J'avais déjà entendu la *Cabrera* dans ce salon ami de la rue de Clichy où M. Dupont lui-même tenait le piano d'accompagnement. A la scène, je l'ai appréciée avec une entière liberté d'esprit, sans me laisser influencer par le souvenir de l'aréopage que présida M. Humperdinck. C'est une œuvre tout à fait remarquable, séduisante surtout par l'orchestration et par la grande adresse dramatique dont elle témoigne. Le livret, dû à la plume facile de M. Cain, est une esquisse vigoureuse, présentant l'action rapide d'un *fait divers* un peu sombre dans un cadre suffisamment pittoresque : la chevrière espagnole qui, en l'absence de son fiancé Pedrito, parti pour le service, s'est laissé séduire, tue son enfant pour supprimer tout obstacle à un amour encore vivace et partagé. Pedrito la méprise quand il apprend sa faute et qu'elle n'est qu' « une mère désespérée » ; il se reprend à la vouloir, quand elle est, par surcroît, criminelle; on s'étonne un peu de ce naïf enfant du peuple, qui, revenu « au pays », exprime son chagrin sur le mode philosophique et lamartinien : « *Ah! pauvre cœur humain, comment peux-tu, sans éclater, contenir tant de larmes ?...* » N'insistons pas. La partition de M. Gabriel Dupont témoigne d'une grande intelligence du théâtre lyrique. Les deux personnages principaux sont posés par des mélodies caractéristiques, dont l'une (servant de prélude) est suffisamment disloquée, malgré son dessin très ferme, pour satisfaire au goût du jour. Toutes les situations sont suivies et observées avec un sens très juste ; les épisodes (entre autres la danse charmante qui ouvre le 2e acte) sont traités sobrement. Nombre de pages sont très bien venues et fortement écrites. A vrai dire, l'orchestration est un peu inégale ; parfois, on sent la juxtaposition, au lieu de la trame *continue*. Le caractère dominant, c'est la puissance, ou l'habileté, plus encore que l'émotion et cette poésie qui va au fond des choses .. Mais le compositeur est fécond en ressources et maître de ses moyens. Il excelle à employer les cuivres ; la page la plus belle (avec le prélude et le divertissement) me paraît être celle où les trombones pathétiques accompagnent la pantomime de la Cabrera emportant son fils et désertant sa maison. Songeons que la plupart des maîtres admirés aujourd'hui n'avaient, à vingt-cinq ans, rien donné de semblable ! De M. Dupont, nous sommes maintenant en droit d'attendre le chef-d'œuvre où il mettra toute sa personnalité. — La chanteuse italienne, Mme Genna Bellincioni, a été très applaudie, mais plus comme actrice que comme chanteuse ; la voix, trop *serrée*, n'a pas d'émission assez franche. M. Clément a donné beaucoup de charme au

rôle de Pedrito. Le spectacle commençait par *Philémon et Baucis* ; tant pis pour ceux qui ne sont venus que pour la seconde pièce ! Ils auraient entendu la voix admirable de Mlle Korsoff, et M. Dufranne, qui est *unique*. — S.

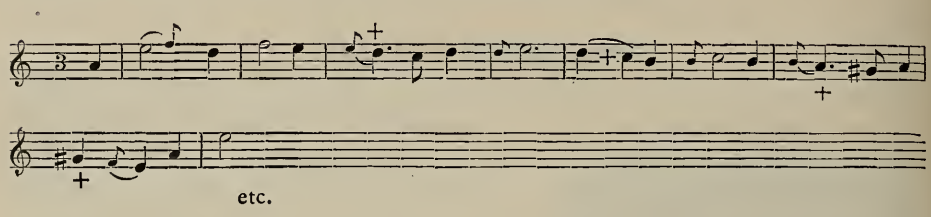
Publications nouvelles.

Les Maîtres violonistes de l'Ecole française du XVIIIe siècle : J.-M. Leclair (1697-1764). *Premier livre de sonates. Œuvre I. Edité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux.* — Paris, E. Demets, éditeur, 2, rue de Louvois, 1905.

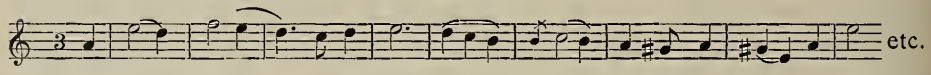
La publication des œuvres de J.-M. Leclair par MM. A. Guilmant et J. Debroux est de celles dont il est agréable à la *Revue musicale* de parler : on sait, en effet, que les deux éditeurs étaient réellement qualifiés pour entreprendre et mener à bien cette tâche délicate, car tous deux peuvent être des virtuoses et des artistes de talent, ce qui est déjà beaucoup ; mais surtout ce qu'il faut dire, c'est que l'un et l'autre ont une longue pratique des maîtres anciens, qu'ils en ont pénétré l'esprit et que, dans les concerts où ils se sont produits, ils n'ont pas craint d'inscrire au programme et de faire applaudir une foule d'œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle, superbes et inconnues. Ils ont tous deux le culte du passé, ils ont tous deux le sentiment de la vieille musique française, qui n'est point dans ses manifestations, — telles les sonates de J.-M. Leclair, — celui de la vieille musique allemande, anglaise ou italienne : il fallait, pour faire revivre l'âme de Leclair, une âme française, éprise de noblesse et de clarté. C'est ainsi qu'il s'est rencontré deux interprètes pour le comprendre.

Mais ce n'est point tout. Nous avons, en matière d'édition de texte, des exigences que nos aînés ne soupçonnaient guère. Le travail de MM. Guilmant et Debroux en est au contraire tout entier inspiré. Leur texte reproduit l'édition de 1723. On sait que les anciennes partitions ne répondent plus à notre actuelle éducation musicale. Il faut réaliser la base chiffrée pour permettre l'accompagnement au piano. Ce fut l'œuvre de M. Guilmant : toute cette réalisation est gravée en un corps plus petit qui la distingue immédiatement de ce qui est propre à J.-M. Leclair. De même, les indications nouvelles de nuances sont entre crochets carrés. Quant aux clés anciennes, des clés modernes ont été substituées. Enfin, la partie de violon en partition est la reproduction fidèle de l'édition ancienne : les signes d'agrément n'ont pas changé, les coups d'archet de Leclair ont été scrupuleusement respectés. Bref, en supprimant par la pensée la réalisation du *continuo* et les indications de nuances, on retrouve exactement la partition originale, si bien que le lecteur mécontent du travail des éditeurs peut le recommencer lui-même, sans avoir à recourir au texte de 1723, peu aisé à consulter.

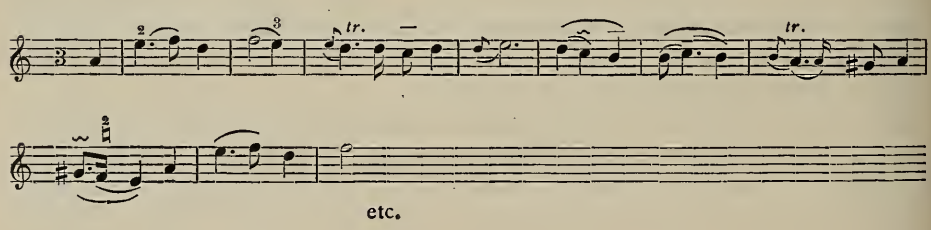
La collaboration de M. J. Debroux révèle toute sa science des anciens violonistes français. Son interprétation éclaire l'œuvre ancienne, elle lui redonne la vie que la sécheresse de l'écriture musicale avait fait disparaître. Nous ne pouvons songer à analyser les six sonates de la publication. Un exemple montrera la méthode suivie. L'*Aria* de la première sonate débute ainsi :



Or, il en est un peu de l'ancienne musique de violon comme de la musique de clavecin : la simplicité de la ligne mélodique n'est qu'apparente, les multiples signes d'agrément sont là pour animer les doigts du virtuose et remplir les vides. Ici, ce sont les petites croix placées tantôt au-dessus, tantôt à côté de la note. Ferdinand David, qui a édité ce fragment dans les *Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels*, l'a fait dans une inintelligence absolue de la question. Au lieu d'interpréter les signes d'agrément, il les a supprimés ! Voici son texte :



C'est un véritable brigandage ! Le génie allemand est mal fait pour comprendre les œuvres françaises. Qu'en pense à son tour M. Debroux ?



Il pense ce qu'il veut, mais il pense quelque chose, et c'est ainsi qu'à chaque ligne d'un long travail, son interprétation apparaît et s'impose comme la traduction fidèle dans notre écriture musicale de la pensée de Leclair.

L'œuvre du vieux maître comprend 48 sonates, divisées en quatre livres. Seules les six premières sonates du premier livre ont été publiées, les six autres paraîtront très prochainement et les autres suivront. Ce sera un pieux monument élevé à la gloire de l'art français ; on peut à bon droit espérer qu'elles revivront sous l'archet de nos artistes. Ces compositions sont admirables, peut-être autant que les œuvres classiques du violon, et infiniment moins connues.

PIERRE AUBRY.

Gasperini (Guido). — *Storia della Semiografia musicale. Origine e sviluppo della Scrittura musicale nelle varie epoche e ne'vari paesi.* Milano, Ulrico Hoepli, 1905.

Cette histoire de la notation musicale, parue dans la collection des *Manuels Hoepli*, est un petit livre tel que nous aurions aimé nous-même à l'écrire. Nos artistes sont par le monde entier généralement si ignorants de tout ce qui en musique n'est pas le métier, si peu curieux de ce qui touche leur art en dehors de la pratique elle-même, que les érudits n'ont guère été tentés d'écrire pour eux. Aussi bien, les musiciens qui en Italie voudront lire le travail de M. Gasperini en recevront-ils grand profit. Infiniment supérieur au livre de MM. David et Lussy sur le même sujet, plus moderne et plus complet même que les *Studien zur Geschichte der Notenschrift* d'Hugo Riemann, l'ouvrage de M. Gasperini est au courant des plus récentes études sur l'histoire des notations et au fait des résultats acquis. C'est la condition indispensable pour faire ensuite de bonne vulgarisation, ce qui est le but de M. Gasperini : dans son livre, il semble surtout se préoccuper d'exposer d'après les spécialistes l'état de la question, et non d'exprimer des vues personnelles. Pourtant nous aurions préféré voir l'auteur supprimer certains chapitres, tel celui de la notation hébraïque contemporaine, tel encore celui de la musique chinoise, pour lesquels il n'avait que des autorités trop secondaires à citer ainsi que des conclusions fragiles à proposer: ce sont des questions qui ne sont pas mûres scientifiquement. En revanche, tout ce qui concerne le moyen âge est excellent. Une restriction pourtant : la typographie musicale a fait assez de progrès pour qu'un éditeur puisse se dispenser aujourd'hui de reproduire ces hideux petits clichés dessinés à la main qui déparent le livre de M. Gasperini. Un livre, dont nous parlerons quelque jour, de M. Johannes Wolf, est, à cet égard, comme à bien d'autres, admirable.

Bref, il est à souhaiter que M. Gasperini trouve un imitateur français et qu'on nous délivre du triste travail de David et Lussy, compilation informe, que quelques naïfs citent encore parfois comme une autorité.

P. A.

Actes officiels et Informations.

Prix de Rome. — Le Concours d'essai pour le grand prix de Rome, en composition musicale, s'est ouvert au Palais National, Compiègne, le samedi 6 mai courant, à 10 heures du matin.

19 concurrents se sont présentés à ce concours :

Mlles Audan-Fleury, Grumbach ;

MM. Defosse, Doyen (Albert), Dumas, Estyle, Gailhard, Gallois, Gaubert, Koch, Le Boucher, Marsick, Mazellier, Motte-Lacroix, Ravel, Rousseau, Saura, Soyer (André).

Abbeville. — Par arrêté ministériel en date du 26 avril dernier, M. Braut, professeur à l'Ecole nationale de musique, est nommé directeur de cette école, en remplacement de M. Grare, démissionnaire.

Chambéry. — Par arrêté du 28 avril de M. le Préfet de la Savoie, Mme Laplace Cécile est nommée professeur du cours de solfège-filles à l'École nationale de musique, en remplacement de M. Bayoud, nommé professeur du cours de solfège-garçons.

M. Fauré est nommé, à titre temporaire, professeur du cours d'instruments à vent (bois), en remplacement de M. Wüst, démissionnaire.

— Sur la proposition du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin vient d'accorder une somme de cinq cents francs à l'Association des Concerts Alfred-Cortot.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes du 20 mars au 19 avril 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mars	*Tannhäuser.*	Wagner.	15.684 41
22 —	*Faust.*	Gounod.	19.343 76
24 —	*La Valkyrie.*	Wagner.	18.970 41
25 —	*Rigoletto. — La Maladetta.*	Verdi. Vidal.	11.111 »
27 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.152 91
29 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	15.326 76
31 —	*La Valkyrie.*	Wagner.	16.733 41
1er Avril	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	11.412 »
3 —	*Faust.*	Gounod.	20.006 41
5 —	*La Valkyrie.*	Wagner.	14.044 26
7 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	14.992 41
8 —	*La Valkyrie.*	Wagner.	11.121 50
10 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	18.678 41
12 —	*Armide.*	Gluck.	13.915 26
14 —	*Armide.*	Gluck.	18.241 41
15 —	*Faust.*	Gounod.	16.889 »
17 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	20.159 91
19 —	*Armide.*	Gluck.	20.589 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mars	*Xavière. — Le Légataire universel.*	Th. Dubois. Pfeiffer.	3.561 »
21 —	*Carmen.*	Bizet.	7.425 50
22 —	*Hélène. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	St-Saëns. Massenet.	7.576 »
23 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	6.111 52
24 —	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	7.575 »
25 —	*Werther.*	Massenet.	9.630 74
26 — matinée	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	2.492 50
26 — soirée	*Les Noces de Jeannette — Lakmé.*	Massé. Léo Delibes.	5.754 50
27 — matinée	*Mireille.*	Gounod.	4.578 50
28 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Hélène.*	Massenet. St-Saëns.	6.571 »
29 —	*Orphée.*	Gluck.	6.734 50
30 — matinée	*La Traviata. — Le Chalet.*	Verdi. Adam.	5.960 50
30 — soirée	*Werther.*	Massenet.	9.019 64
31 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	2.406 50
1er Avril	*Manon.*	Massenet.	9.636 38
2 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Fille du Régiment.*	Massenet. Donizetti.	4.980 50
2 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	5.020 50
3 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	3.765 »
4 —	*Werther.*	Massenet.	4.980 50
5 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	7.429 »
6 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.950 02
7 —	*Carmen.*	Bizet.	7.831 50
8 —	*Le Légataire universel. — Le Barbier de Séville.*	Pfeiffer. Rossini.	8.948 74
9 — matinée	*Werther. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	Massenet. Nicolo.	4.054 »
9 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	5.588 50
10 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	4 212 »
11 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	5.051 »
12 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.224 »
13 —	*Louise.*	G. Charpentier.	9.110 14
14 —	*Orphée.*	Gluck.	7.180 »
15 —	*Le Cor Fleuri. — La Vie de Bohême.*	F. Halphen. Puccini.	8.743 38
16 — matinée	*La Traviata. — Les Noces de Jeannette.*	Verdi. Donizetti.	4.210 50
16 — soirée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Mascagni.	5.334 50
17 —	*Mireille.*	Gounod.	4.507 50
18 —	*Carmen.*	Bizet.	6.893 50
19 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	5.002 50

Concerts.

A signaler parmi les concerts les plus intéressants de ces deux dernières semaines :

— Le Concert du Conservatoire (4 mai), où M. Weingartner a dirigé l'exécution de symphonies de Beethoven. — Au Trocadéro (4 mai), le 1er Festival populaire, avec l'orchestre de 100 musiciens, dirigé par M. Edmond Colonne, et le concours de MM. Camille Saint-Saëns et Sarasate ; le 11, 2e Festival (M. Sarasate et Mme Kutscherra). — Nouveau-Théâtre (29 avril), Mischa Elman avec Mlle Lilly de Markus. — Salle Pleyel (1er mai), Suzanne Percheron avec Joseph White. — Salle Erard (2 mai), Récital Edmond Hertz ; (4 mai) M. Frédéric Lamond. — Salle des Agriculteurs (6 mai), concert avec orchestre donné par Mlle Minnie Tracey avec M. Arthur Shattuck (orchestre dirigé par M. Camille Chevillard). — Trocadéro (6 mai), soirée de gala des Concerts classiques et modernes (151e et dernier de la saison) ; (7 mai) concert d'orgue de Georges Jacob. — Salle Erard (8 mai), Récital de piano donné par M. Theodor Szantó. — Salle Pleyel (9 mai), Mme Jane Arger avec M. G. Fauré et Mme Monteux Barrière. — Salle Æolian (10 mai), M. Raphaël Navas avec Mlle Elisabeth Frédérick. — Salle Pleyel (10 mai), M. et Mme Ezio Ciampi (avec le gracieux concours de Mlle Valentine Page, de l'Odéon, Marie Cabry, Gabrielle Ciampi, de M. Raoul Paumier, de l'Odéon, Marcel Ciampi). — Salle des Agriculteurs (11 mai), Mlle Yvonne Pean (avec Mlle Hélène Kahn et MM Jean ten Have et Ernest Moret) ; (13 mai) Récital donné par M. Charles Clark. — A la *Schola Cantorum* (6 mai), Concert de musique catalane avec Mme Maria Gay, cantatrice, Mlle Blanche Selva, et Ricardo Vinès, pianistes, et M. Llobert, guitariste; le 14 mai, reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi. — Aux Mathurins (13 mai), concert consacré à MM. Paul Lacombe, Dupont, Diot, Vuillemin, Wieniavsky (avec M. Grovlez).

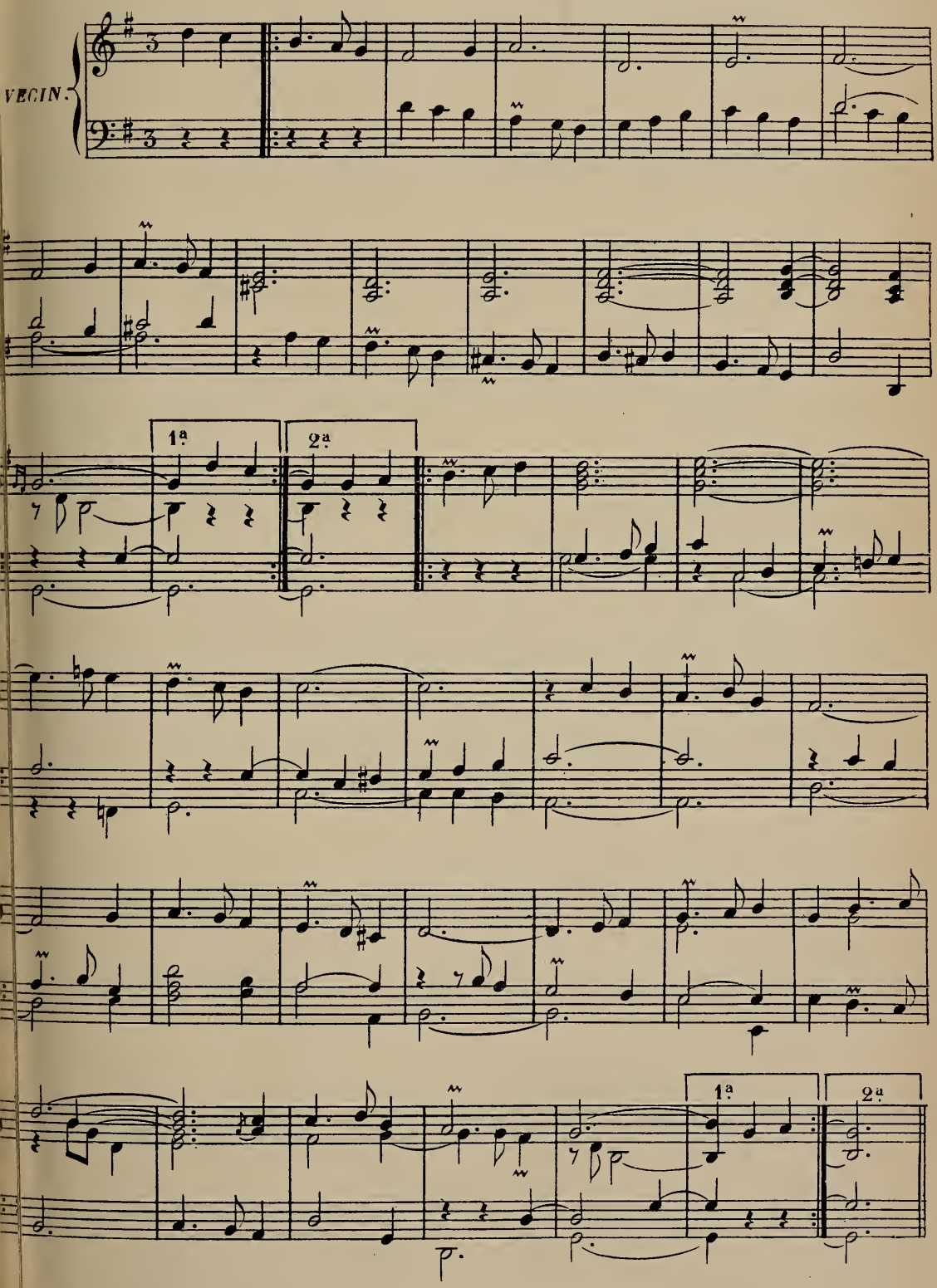
— M. Raynaldo Hahn, le délicat compositeur, nous informe qu'il reprendra prochainement au Nouveau-Théâtre ses exécutions de musique dramatique ancienne. Le programme de la prochaine séance sera consacré à Lulli (pour les opéras duquel il n'existe pas de modernes partitions d'orchestre).

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Canaris

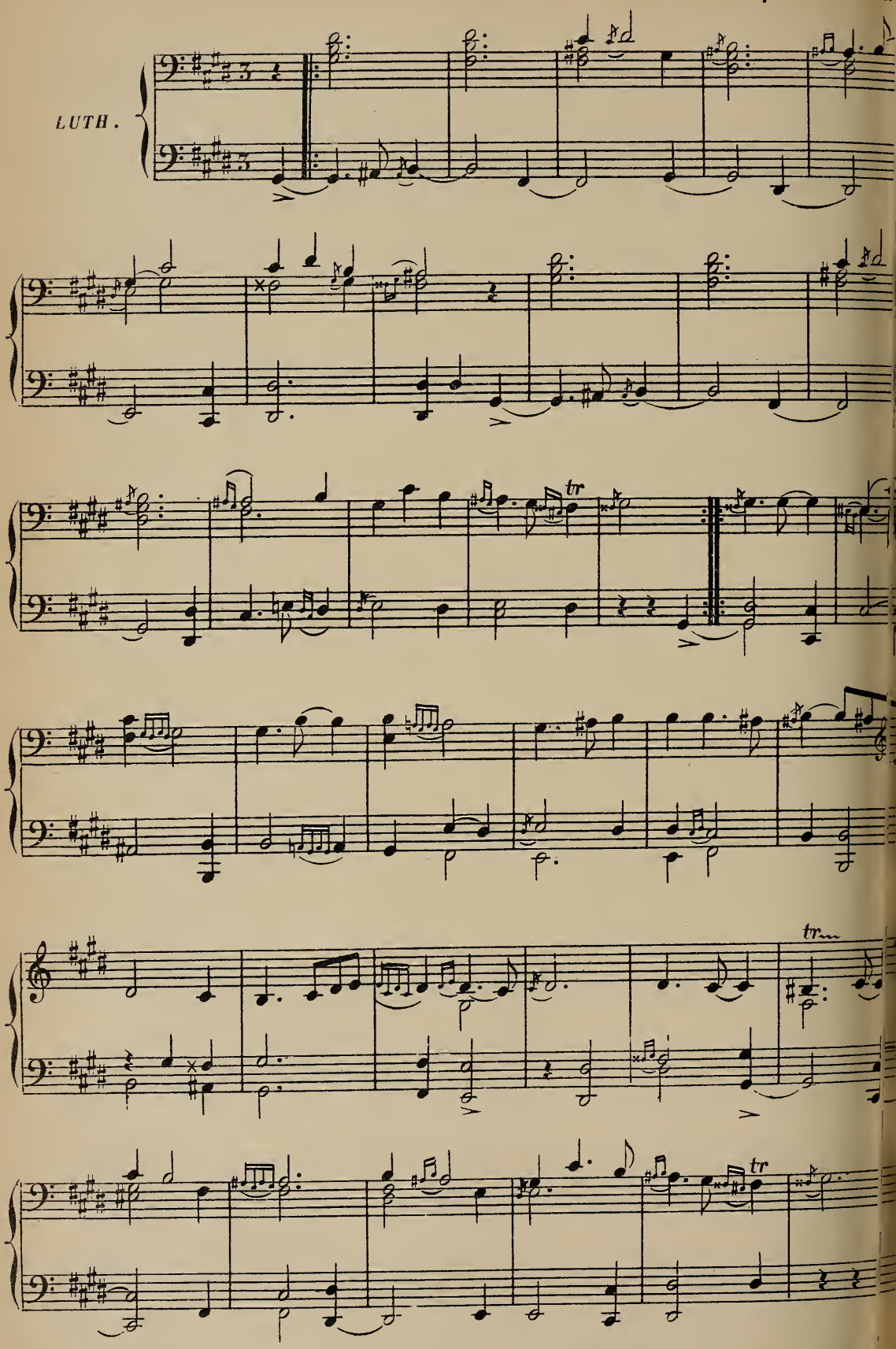
J. CHAMPION de CHAMBONNIÈRES



Les Castagnettes

POUR LE LUTH

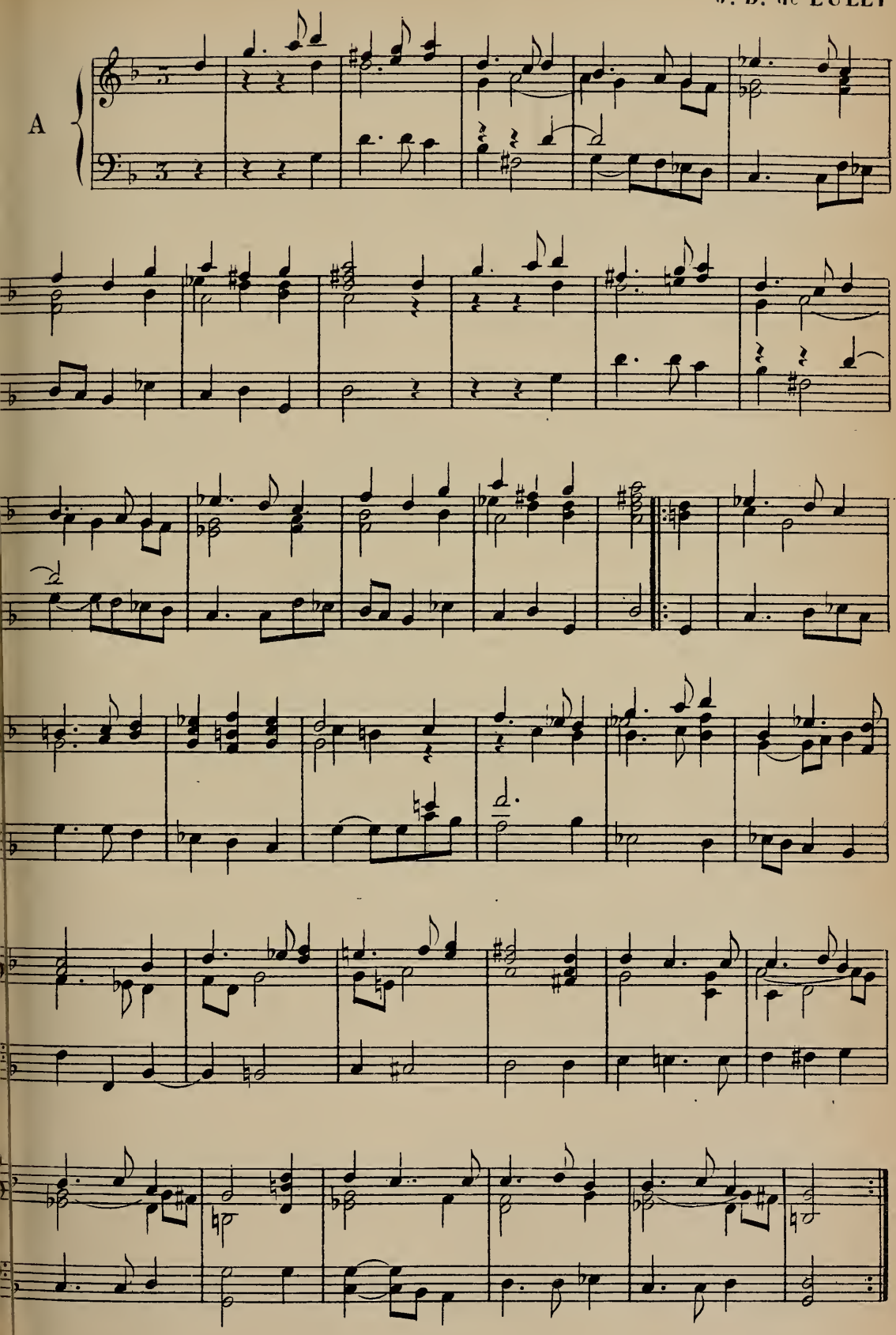
Jacques de GAL

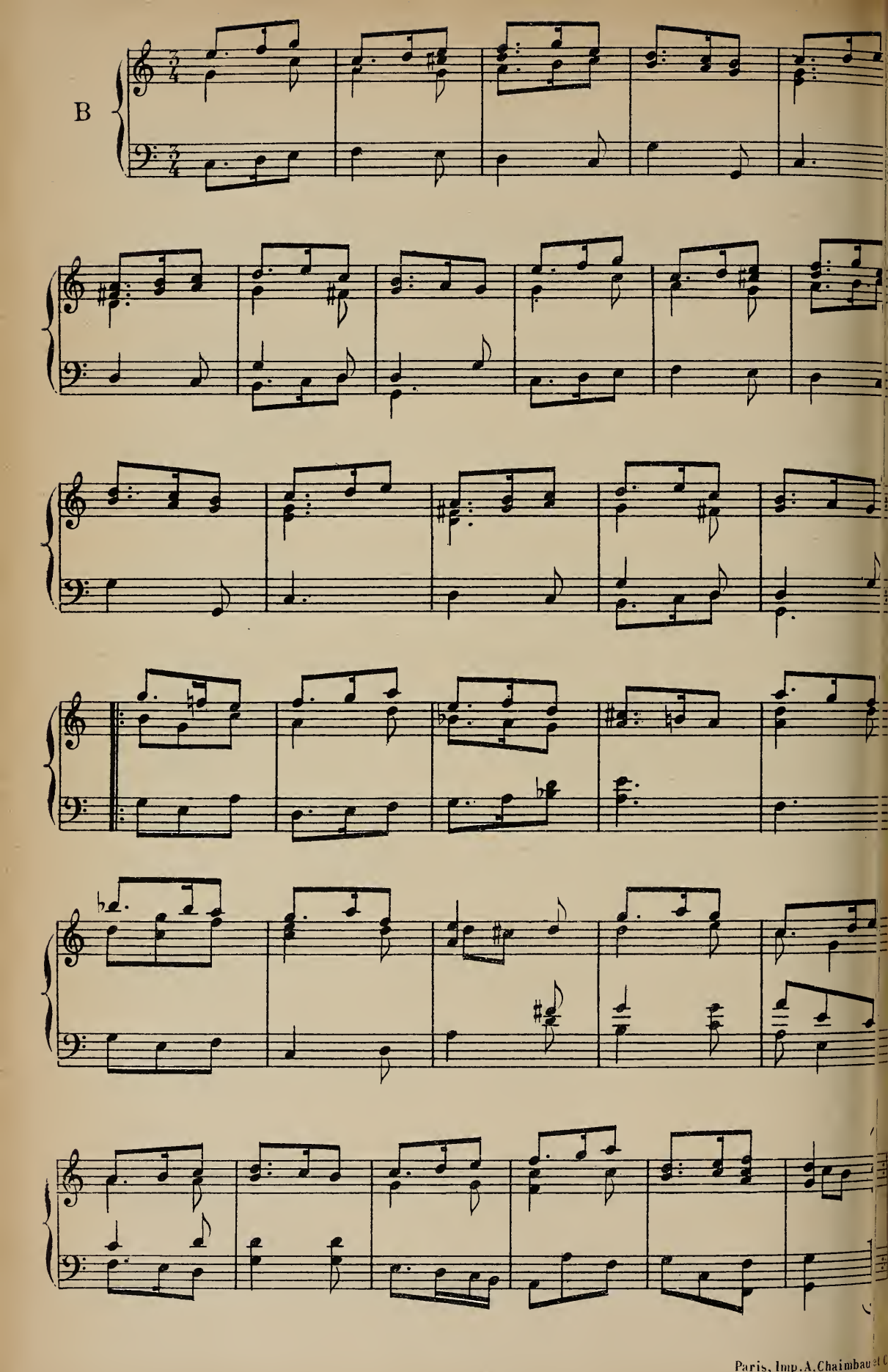


Deux Canaris

de l'Opéra ISIS.

J. B. de LULLY





Paris, Imp. A. Chaimbaut et C.

LA

REVUE MUSICALE

N° 11 (cinquième année) 1er Juin 1905.

G.-L. DUPREZ

(1825-1849)

G.-L. DUPREZ.

Duprez appartient à la période héroïque du « beau chant » ; après avoir loué récemment les chanteurs italiens, nous rendons hommage, en résumant sa carrière (1825-1849), à un grand artiste français. Il fut, chose rare parmi ses confrères, un musicien instruit ; il a même composé des œuvres dramatiques, d'ailleurs médiocres (la Cabane du pêcheur, *1827 ; l'*Abîme de Maladetta, *1851 ;* Juanita, *1852, etc.). Mais c'est uniquement du fort ténor que la postérité se souvient.*

Né à Paris (douzième de 18 enfants), le 6 décembre 1806, ancien élève de Choron, et d'abord maître de chapelle au collège Henri IV, Duprez débuta à l'Odéon (déc. 1825) dans le rôle d'Almaviva du Barbier. *De 1832 à 1836, il est en Italie avec sa femme (Mlle Duperron) : les impresarii se le disputent : Morelli en lui offrant 32,000 fr. d'appointements, Lanari en lui en payant 40.000. Après avoir joué les rôles de demi-caractère, il crée à Trieste, Masaniello de la* Muette *; à Lucques, il aborde pour la première fois le rôle d'Arnold où il devait triompher. A Florence, à Sienne, à Rome, il est acclamé par le public (dont une brusque aphonie le sépare durant dix mois). A Naples, où « l'illustrissime artiste » est en représentations avec la Malibran, la police doit intervenir pour régler le nombre des rappels dont le public en délire ne se lasse pas !...*

C'est à l'occasion du choléra de 1836, qui interrompit la saison musicale de Trieste, que Duprez, rentré en France, signe avec Duponchel, directeur de l'Opéra, un engagement qui devait prendre cours en avril 1837.

L'entrée de Duprez à l'Opéra n'était pas un événement ordinaire, car alors régnait Adolphe Nourrit. Aussi Duponchel, qui connaissait la générosité et la largeur d'esprit de Nourrit, n'hésita-t-il pas à lui demander son consentement pour l'engagement de Duprez. Non seulement Nourrit accepta, mais il insista pour que le traité de son émule en gloire fût signé sans retard.

Et, cependant, lorsque Duprez fut à Paris, Nourrit, sensible et impressionnable à l'excès, perdit subitement confiance. La seule annonce de la présence imprévue de Duprez dans la salle produisit une telle commotion sur lui, qu'il ne put continuer la représentation et rentra chez lui, dévoré par la fièvre. Son engagement finissait au mois de mars (1837) ; il résista à toutes les sollicitations et partit pour l'Italie, dans l'espoir sans doute d'y conquérir ce qui lui manquait pour lutter contre Duprez : le fameux ut *de poitrine !*

Duprez, on le sait, se flattait d'avoir fait lui-même son organe. Il faut bien croire que la nature y était pour sa bonne part.

Lorsque Nourrit, dans un accès de folie, se tua à Naples en se jetant par la fenêtre, ce fut une émotion considérable à Paris. Ch. de Boigne, dans ses Petits Mémoires de l'Opéra, *nous dit : « Quelques journaux prirent le deuil. M. Duponchel fut dénoncé comme ayant ouvert la fenêtre par où s'était jeté Nourrit, et Duprez comme l'ayant traîtreusement poussé par les épaules. Pour répondre à ces calomnies, l'Opéra fit relâche et les artistes du chant*

firent célébrer pour le repos de l'âme du défunt une messe où Duprez le pleura de sa plus belle voix... » Et la mère Crosnier, concierge de l'Opéra, a partir de cette époque, n'adressa plus la parole à Duprez, qu'elle n'appelait plus jamais autrement que « l'assassin de M. Nourrit » ! Or la mère Crosnier, dont le fils devint directeur de l'Opéra, était une autorité.

Un détail assez curieux de l'engagement de Duprez à l'Opéra : Mme Duprez sans audition, et sur l'affirmation de ses succès passés en Italie, devait toucher 30.000 francs d'appointements. Or, lorsque Mme Duprez dut, pour ses débuts, répéter le rôle qu'Halévy lui destinait dans Guido et Ginevra, *il fallut se rendre à l'évidence : la* prima donna *chantait faux ! et faux à ce point que le mari reconnut la maladie de voix imprévue de sa femme. L'amour-propre ainsi sauvé, M. Duponchel, qui n'était décidément pas un directeur ordinaire, porta de 50 à 70.000 francs les appointements de Duprez.*

Du 17 avril 1837 (jour de ses débuts à l'Opéra) jusqu'au 14 décembre 1849, date de sa représentation d'adieu, Duprez soutint glorieusement tout le poids du répertoire ; à côté de lui il n'y avait place pour personne. En dehors du rôle d'Arnold qui tout d'abord le mit hors de pair, il reprit ou créa avec un éclat incomparable ceux de Raoul des Huguenots *(1837) ; d'Eléazar de* la Juive *(1837) ; de Masaniello* (Muette de Portici, *1837) ; de* Robert le Diable *(1840), auquel il donna une interprétation personnelle malgré Meyerbeer lui-même, et d'Edgar* (Lucie de Lammermoor, *29 février 1846). Le rôle d'Edgar avait été créé à Naples en 1835 par Duprez, pour qui Donizetti avait spécialement écrit cet opéra.*

Duprez triompha successivement dans Stradella (*juin 1839*) ; Guido et Ginerva (*mars 1838*) ; Benvenuto Cellini *de son ami Berlioz* (*septembre 1838*) ; le Lac des Fées (*septembre 1838*) ; la Vendetta (*septembre 1839*) ; les Martyrs (*mars 1840*) ; la Favorite (*décembre 1840*) ; La Reine de Chypre (*décembre 1841*) ; Charles VI (*mars 1843*) ; Don Sébastien (*novembre 1843*) ; Otello (*septembre 1844*).

La méthode de Duprez, appréciée ici même avec une grande compétence (Revue musicale, *15 avril, n° 8*), *a pu former d'excellents élèves, tels que M. Duprez fils et Mlle Caroline Duprez dont la trop courte carrière musicale ne fut pas sans éclat ; mais elle est d'une application dangereuse pour des organes débiles ou mal dirigés. Ce qui fit de Duprez un artiste de tout premier ordre, ce fut la science avec laquelle il appliqua sa méthode pour amener au point sa voix puissante ; mais ce furent aussi son intelligence musicale, sa manière de phraser, le sentiment, l'expression et l'énergie qu'il déployait sans jamais se lasser. A tort sans doute, Duprez, qui obtint de si beaux succès dans le rôle de Raoul, prétendait que Meyerbeer ne lui avait jamais « servi à rien ». De son côté, Meyerbeer n'avait aucune sympathie pour son célèbre interprète ; il arriva même que le grand compositeur, à l'époque où Duprez, retiré de l'Opéra, manifestait l'intention de chanter en allemand, s'exclama brusquement :* Der Kann nicht franzœsisch singen ! (*Il ne sait pas chanter en français, celui-là.*)

Une singularité, assez rare pour un artiste contemporain qui fut si longtemps l'enfant gâté de la renommée : on ne trouve nulle part la date exacte de la mort de Duprez... et même à l'Opéra, nous avons sans succès recherché cette date.

A. Sol.

Notre Supplément : le « Ballet comique de la Royne » (1582).

Parmi les œuvres de musique purement françaises antérieures au XVIIe siècle, le Ballet comique de la Royne *est presque la seule qui soit aujourd'hui assez bien connue. La musique, sous une forme très imparfaite à vrai dire, n'en est pas ignorée des amateurs ; et si le véritable caractère de la pièce a été souvent méconnu, du moins l'importance historique en fut-elle plusieurs fois signalée.*

L'ouvrage, on le sait, fut composé pour les fêtes des noces du duc de Joyeuse et de Mlle de Vaudemont, sœur de la reine Louise de Lorraine, femme de Henri III. Un Italien fixé en France, valet de chambre du roi et de la reine, Balthasar de Beaujoyeux, en fut l'auteur, c'est-à-dire, ainsi qu'il l'explique en l'intéressante description donnée par lui, qu'il en fit le plan détaillé. La Chesnaye, aumônier du roi, en écrivit, non sans talent parfois, les longues tirades en vers. Lambert de Beaulieu, musicien de la reine, aidé d'autres artistes de la Chambre du roi, de « maistre Salmon » en particulier, se chargea de la musique. Le rôle de Beaujoyeux se réduit donc à peu de chose. Et il ne faut point oublier qu'Agrippa d'Aubigné a revendiqué quelque part l'honneur d'avoir eu la première idée du sujet, qu'il aurait présenté dès 1577 à la cour de Navarre, où il se trouvait alors.

L'invention, quoi qu'il en soit, en paraît assez pauvre. L'enchanteresse Circé, transportée en France et retenant captives par son art magique les divinités des eaux et des forêts venues pour rendre hommage au roi, ne saurait nous intéresser beaucoup. Ce qui mérite de retenir l'attention, ce qui valut à l'auteur les louanges de ses contemporains, c'est l'idée, alors nouvelle, de mêler la poésie à la danse et à la musique, d'animer, comme il le dit, et de « faire parler le Balet et chanter et resoner la Comédie ». Les passages en vers, simplement récités, ont en effet une importance capitale. Ils y tiennent une place au moins aussi large que les épisodes chantés et la musique instrumentale. Le Ballet comique *n'annonce donc pas, comme on l'a dit, l'opéra : mais il fait pressentir la comédie avec intermèdes musicaux telle que Molière la réalisera plus tard.*

Musicalement, ce ballet reste la première composition où se puissent lire, outre les chœurs traités dans le style ordinaire du temps, des airs à voix seule, voire un dialogue. Nous assistons au passage de la chanson à plusieurs voix à la monodie accompagnée, directement sortie des formes harmoniques qu'avaient prises ordinairement les compositions polyphoniques de chambre à la fin du XVIe siècle. Un des airs de notre supplément est significatif sous ce rapport. C'est le Chant des satyres. *Dans le livre imprimé, cette pièce est donnée à cinq parties vocales, et c'est alors une chanson semblable à cent autres de la même époque. Mais dans la description du ballet, Beaujoyeux a soin de spécifier que cette entrée était composée « de huict Satyres, sept desquels jouoient des flustes et un seul chantoit ». Transcrire les parties accompagnant le chant sous la forme instrumentale paraît donc légitime.*

De la sorte, le Chant des satyres *devient un « air de cour », pareil à ceux des premières années du XVIIe siècle.*

Les deux autres pièces, le Dialogue de Glauque et de Thétys *et la* Chanson

de Mercure, *ne sont imprimées qu'à voix seule, sans accompagnement. Toutefois, pour la première surtout, la description et les illustrations du texte indiquent les instruments — lyre et luth — dont les artistes récitants soutenaient eux-mêmes leur chant. L'accompagnement a été restitué suivant ces données. Bien que le style du temps ait été aussi fidèlement reproduit que possible, on n'oubliera point que ce n'est qu'une restitution et que les harmonies originales pouvaient différer de celles-là.*

H. Q.

Jean-Ferry Rebel.

1664 (?) — 1747 (1).

La réputation de Jean-Ferry Rebel, qui fut grande auprès de ses contemporains, ne semble pas lui avoir survécu. Son fils même, François Rebel, suivit la carrière musicale où son père l'avait devancé ; mais, comme si l'héritage artistique qu'il s'était proposé de conserver et d'accroître avait semblé trop lourd à son génie débile, il demanda à l'amitié de Francœur une collaboration permanente, qui lui fut un soutien moral et une garantie.

Les qualités qu'il prend en tête de chacune de ses compositions nous font connaître les places qu'il occupa.

Né dans la seconde moitié du XVIIe siècle, sans doute en 1664, il fit d'abord partie des vingt-quatre violons du roi, et fut, en 1718, nommé compositeur de la musique de la chambre ; puis, en 1733, il eut la survivance de la charge de surintendant, qu'occupait Destouches. Enfin il dirigea l'orchestre à l'Opéra et aux séances « tant spirituelles qu'autres » données à partir de l'année 1734 par l'Académie royale de musique (2). On perd sa trace après 1747. C'est à peu près tout ce qu'on sait de Jean-Ferry Rebel : sa biographie reste donc à écrire.

Ce vieux maître mérite de fixer notre curiosité. Il est de ceux qu'il faut apprécier, autant par comparaison avec l'époque où nous vivons, qu'en les replaçant dans le milieu de leurs contemporains, et, à ce dernier point de vue surtout, son œuvre est tout à fait intéressante.

Violoniste, Jean-Ferry Rebel écrivit pour son instrument : nous devons classer ce primitif parmi les maîtres de l'école française du violon. Les compositions qu'il a laissées lui assignent une place particulière à la naissance même de notre musique instrumentale. Corelli avait cessé d'écrire quand Rebel publia ses premières pièces de violon. Le maître

(1) Nous devons ces dates extrêmes de la vie de J.-F. Rebel à l'obligeance de M. L. de La Laurencie, dont les recherches sur les violonistes français au début du XVIIIe siècle ont déjà documenté fortement l'érudition musicale.

(2) BRENET (Michel). — *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime.* Paris, Fischbacher, 1900.

italien était en possession d'une sûreté d'écriture que nous cherchons en vain chez le violoniste français; mais en revanche, à côté de naïvetés qui font parfois sourire, on trouve déjà chez Rebel des tendances que nous rencontrerons chez Leclair, chez Sénaillé, chez Francœur, et qui sont bien caractéristiques de la musique française : la clarté de l'idée et la profondeur du sentiment.

Pour juger Rebel dans sa technique de violoniste, nous sont parvenus les recueils suivants :

— *Pièces pour le violon avec la basse continue, divisées par suite de tons, qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin et sur la viole*, par M. Rebel, ordinaire de l'Académie royale de musique. — Paris, C. Ballard, 1705, in-4° obl.

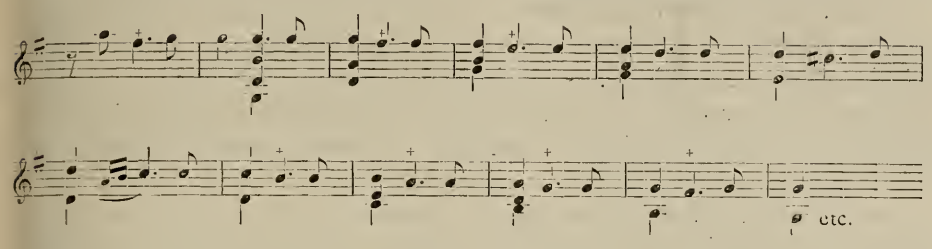
— *Recueil de 12 sonates à II et III parties, avec la basse chiffrée*, par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique. — Paris C. Ballard, 1712-1713, in-fol. (1).

— *Sonates à violon seul, mellées de plusieurs récits pour la viole*, par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roi et de l'Académie royale de musique. Livre IIe, 1re et 2e partie. — Paris, l'auteur, 1713, in-folio.

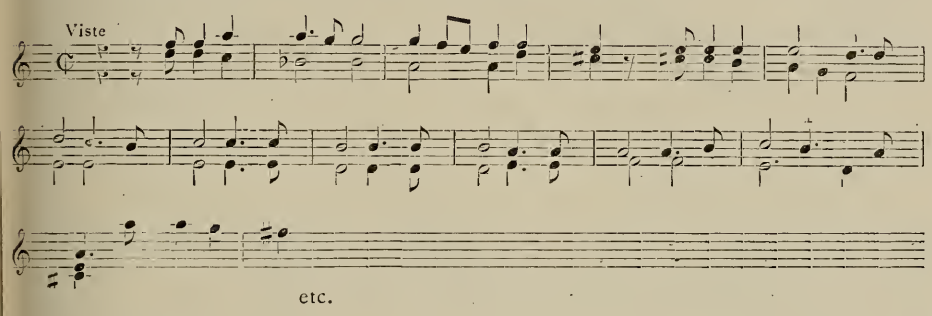
Si nous n'avions pas d'autres exemples à citer, celui de Rebel suffirait à reléguer au rang des légendes, ridiculement accréditées comme vérités d'histoire, cette opinion courante que Leclair le premier aurait fait usage de la double corde sur le violon. Les affirmations trop nettes ont leurs dangers : ce qui reste vrai, c'est que Leclair appropria à la technique de son instrument l'emploi, non seulement de la double, mais de la triple et de la quadruple corde. Mais avant lui, Rebel s'en était largement servi : déjà, dans les *Suites* de 1705, on en trouve de nombreux exemples, mais le compositeur semble influencé par l'écri-

(1) M. Écorcheville possède dans sa collection particulière un titre imprimé de ce même recueil portant la date de 1695 : il précède une copie manuscrite de la partie de basse. Une des parties de dessus se trouve à la Bibliothèque de Versailles. L'autre manque. Dans l'édition de 1695, les pièces portent des titres, qui n'ont point été conservés dans l'édition de 1712. En outre, celle-ci est un remaniement du texte primitif : on remarque que bon nombre de coupures ont été faites. Avec cette date de 1695, nous voyons, semble-t-il, employé pour la première fois dans la nomenclature de la musique française le terme de *sonate*, ici *sonata*. Une note de Boisgelou, dans son catalogue manuscrit de la Bibliothèque nationale, rédigé à la fin du dix-huitième siècle, confirme cette date. « Ces sonates étoient composées dès l'an 1695. L'auteur les vendait manuscrites jusqu'à 15 et 16 francs l'exemplaire. A présent on n'en auroit pas 2 sols ». On sait que les appréciations de Boisgelou portent bien l'empreinte de leur temps.

ture de la musique pour la viole d'amour. Ainsi, dans la *chaconne* de la suite en *sol* majeur, nous relevons au hasard le passage suivant :



Mais dans les *Sonates*, quelques années après, Rebel montre plus d'aisance dans l'emploi de la double corde : les parties se meuvent avec une indépendance que nous n'apercevons point auparavant. On peut citer ces quelques mesures de la neuvième *sonate* :



Une leçon se dégage après examen des œuvres que Rebel écrivit pour son instrument : c'est qu'il a ouvert la voie dans laquelle Leclair devait s'engager, c'est qu'il a pressenti les ressources de technique dont les violonistes français du XVIIIe siècle devaient faire un si brillant emploi. On se plaît quelquefois à réunir trois violonistes comme les plus remarquables de cette période : Baptiste, Leclair et Guignon (1). Nous n'en disconvenons pas; nous ajouterons seulement qu'ils ont eu trois précurseurs : Du Val, Jacques Aubert et Jean-Ferry Rebel.

Rebel nous apparaît encore comme symphoniste : sa situation l'y obligeait. Compositeur de la musique de la chambre du roi, il était tenu de fournir au répertoire un certain nombre d'œuvres nouvelles : sous d'autres princes, J.-S. Bach lui-même connut ces obligations. En cette qualité, nous avons de Rebel les œuvres suivantes :

— *Caprice*, par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy. — Paris, C. Ballard, 1711, in-4° obl.

(1) Lavoix (H.). — *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Deuxième partie, ch. IV, Paris, 1878, in-8°.

Composé pour cinq instruments à cordes, ce *Caprice* nous semble d'une inspiration bien médiocre.

— *Les Caractères de la dance*, fantaisie, par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique. — Paris, l'autheur, 1715, in-fol.

C'est à propos de cette œuvre, — que nous publierons prochainement en racontant son histoire, — que nous sommes amenés à parler aujourd'hui de J.-F. Rebel.

— *Fantaisie*, par M. Rebel père, compositeur de la chambre du roy et maître de musique de l'Académie royale. — Paris, l'auteur, 1727, in-fol.

Suite de quatre morceaux, cette *fantaisie* se compose d'un *grave*, d'une *chaconne*, d'une *loure* et d'un *tambourin*.

Elle ne figure point — nous ignorons la cause de cette omission — au répertoire bibliographique de R. Eitner. Un exemplaire de cette composition existe pourtant à la Bibliothèque Nationale de Paris (V m[7]. 1151).

— *Les Plaisirs champêtres*, par M. Rebel père, compositeur de la chambre du roy et maître de musique de l'Académie royale. — Paris, Le Clerc (s. d.), in-fol.

Un peu plus développée que la précédente, cette « symphonie pastorale » comprend une *musette*, une *gavotte*, une *musette*, une *chaconne*, un *passe-pied*, une *bourrée* et un *rigaudon*.

— *Les Élémens*, simphonie nouvelle, par M. Rebel le père, compositeur de musique de la chambre du roy. — Paris, l'auteur (s. d.), in-fol.

En tête de l'œuvre se trouve un *Avertissement*, dont le texte est extrêmement curieux. Nous en donnons le fragment essentiel :

« L'introduction à cette simphonie étoit naturelle : c'estoit le cahos même, cette confusion qui régnoit entre les élémens avant l'instant où, assujettis à des loix invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature.

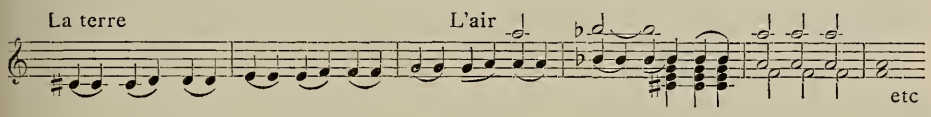
« Pour désigner dans cette confusion chaque élément en particulier, je me suis asservi aux conventions les plus reçuës.

« La basse exprime la terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses ; les flûtes, par des traits de chant qui montent et qui descendent, imitent le cours et le murmure de l'eau ; l'air est peint par des tenuës suivies de cadences que forment les petites flûtes ; enfin les violons par des traits vifs et brillans représentent l'activité du feu.

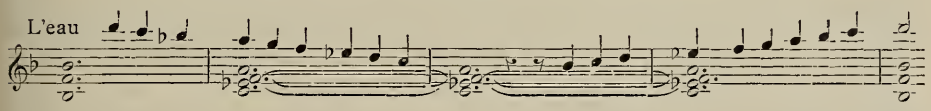
« Ces caractères distinctifs des Élémens se font reconnoître, séparés ou confondus en tout ou en partie, dans les diverses reprises que j'appelle du nom de *Cahos* et qui marquent les efforts que font les Élémens pour se débarasser les uns des autres. Au 7e cahos, ces efforts diminuent a proportion que l'entier débrouillement approche.

« Cette première idée m'a mené plus loin. J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Élémens celle de la confusion de l'harmonie. J'ay hazardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble, ou plus tôst toutes les notes de l'octave réunies en un seul son. Ces notes se développent ensuite, en montant à l'unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une dissonnance, on entend l'accord parfait. »

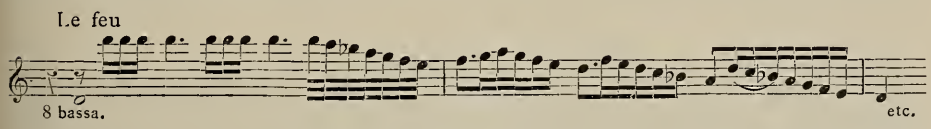
Cet avertissement nous semble d'un haut intérêt, parce que nous y trouvons exposée la doctrine de la musique descriptive, peut-être pour la première fois. Un livre récent, excellent d'ailleurs à tous points de vue, réserve à J.-S. Bach cet honneur (1). Rendons-le à Rebel : le maître français en profitera bien davantage, et reconnaissons que si, dans le petit manifeste qui ouvre la symphonie des *Élémens*, le compositeur n'a pas laissé passer une occasion de description musicale, il ne dépasse pas non plus les limites du possible. Ces limites sont, au reste, fort étroites. C'est d'abord l'impression du chaos absolu. Il est dans la nature, où tous les éléments sont confondus, et dans l'harmonie : toutes les notes de l'octave, *ut*♯, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*♭, se font entendre sur une basse de *ré*, terriblement chiffrée ! Puis un unisson « de notes liées ensemble et qui se jouent par secousses » symbolise la terre. L'air, figuré par des tenues de petites flûtes, plane au-dessus de la matière pesante.



Du chaos qui se débrouille — la tonalité s'éclaircit également en *si*♭, — sort un fleuve aux eaux calmes, c'est un chant de flûtes :



Puis, Dieu continuant son œuvre créatrice, nous assistons à la genèse du feu. Ce sont des éclairs qui déchirent la nue, mais on sent que cette tempête, que déchaînent les violons, va soulager l'atmosphère et en même temps dégager la tonalité :



En effet, nous approchons du *débrouillement* final, les *Élémens* se sont séparés les uns des autres et la symphonie s'achève sur une reposante impression de *ré* majeur. Rebel nous prévient qu'il n'a fait qu'obéir « aux conventions les plus reçues ». C'est dire qu'avant lui existait un vocabulaire du pittoresque musical. Tout cela est bien vieux, et tout cela est bien jeune : modifions la nomenclature, glissons quelque part dans cet avertissement le terme de *leit-motiv*, et nous parlerons le langage de l'esthétique contemporaine.

(1) Schweitzer (Albert). — *J.-S. Bach, le musicien poète.* Leipzig, 1905, in-8°, p. 63.

Enfin nous possédons une œuvre dramatique, qui doit appartenir à la jeunesse de Jean-Ferry Rebel, mais dans laquelle le musicien semble pourtant en pleine possession de lui-même.

— *Ulysse*, tragédie mise en musique par M. Rebel (paroles de Guichard), représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le 20e jour de janvier 1703. — Paris, Ballard, 1703, in-4° obl.

Nous ne pensons point ici faire l'analyse de cet opéra : l'œuvre mérite toutefois qu'on y revienne quelque jour. Elle nous semble très intéressante, parce qu'elle est très française d'inspiration. Nous en citerons deux fragments, entre lesquels il y a de grandes différences de style.

Le premier est un chœur de voix de femmes chantant à l'unisson :

ACTE III, SCÈNE V

Chan- tez, nymphes, chan-tez, ap-pe- lez les A- mours! Ils règnent dans ces lieux, qu'ils y rè- gnent toujours! Que les ris et les jeux se pré- sen-tent sans cesse! Chan- tez, Nymphes, chan tez, ap-pe- lez les A- mours ! Que les ris et les jeux se pré- sentent sans cesse ! Chan- tez, Nymphes, chan- tez, etc.

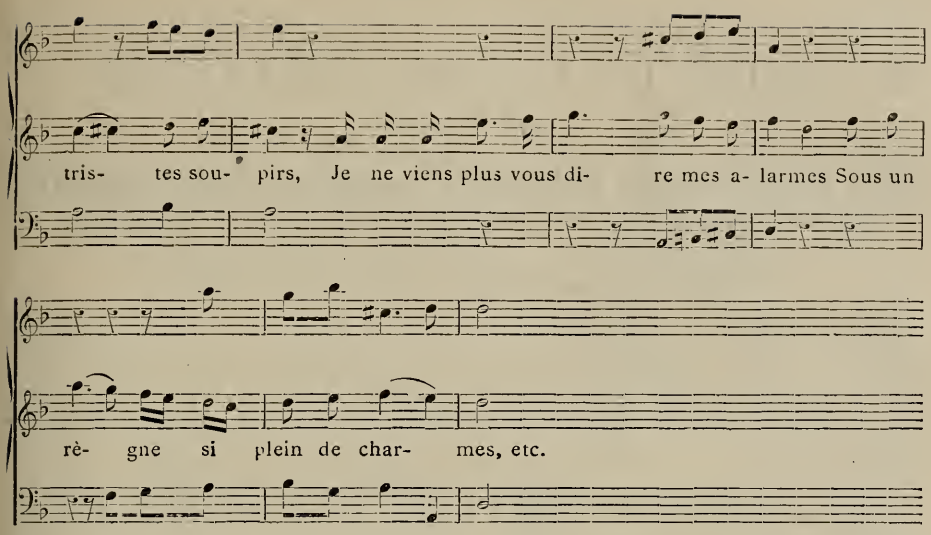
Le second a un tout autre caractère : c'est un beau spécimen de déclamation lyrique. Nous l'avons pris dans le prologue : Orphée fait trêve à sa douleur et se félicite de vivre au siècle du grand roi. Il chante :

PROLOGUE, SCÈNE I.

Violon

Orphée — Ro-chers sen- sibles à mes larmes, Chers confi- dents de mes

Continuo



Et maintenant résumons-nous brièvement. Jean-Ferry Rebel nous a semblé, au seuil du dix-huitième siècle, une très curieuse et très attachante figure de musicien, parce que les œuvres que nous connaissons de lui contiennent en puissance des éléments de force et de beauté, que nous admirerons justement chez ses successeurs. Violoniste, il a entrevu, avant Leclair, les ressources techniques de son instrument et il a été un des premiers dans l'école française à pratiquer la double corde. Compositeur de musique symphonique, non seulement il utilise, mais il élève à la hauteur d'un principe le *leit-motiv*, autour duquel, un siècle et demi plus tard, l'école wagnérienne mènera si grand bruit, comme à propos d'une découverte de génie. Enfin Rebel écrit une tragédie musicale et, pratiquant d'instinct la libre déclamation lyrique, il devance Rameau et tous les musiciens qui ont répudié, comme indigne de l'art et de la vérité, la carrure de la phrase mélodique.

D'ailleurs, si Rebel a été quelque peu oublié après sa mort, ses contemporains ne lui ménagèrent point leur faveur, et certaines de ses œuvres connurent une heureuse fortune. Une d'elles, même, *les Caractères de la danse*, eut une destinée des plus singulières ; aussi la *Revue musicale* lui consacrera-t-elle une étude spéciale, dans son prochain numéro.

PIERRE AUBRY.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

IX. — PLACE DE LA MUSIQUE PARMI LES PHÉNOMÈNES DE LA NATURE. — LA MUSIQUE ET LA COULEUR.

(3e partie des cours du lundi : la musique et la nature)

Après avoir pris comme point de départ de ces leçons l'analyse du sentiment musical pur, nous avons traversé tous les domaines où se prépare et où se conditionne, dans une certaine mesure, la pensée artistique; nous arrivons maintenant à considérer la musique d'une façon objective. Nous allons instituer trois parallèles successifs : 1° j'indiquerai la place des phénomènes musicaux dans la nature et leur liaison avec d'autres phénomènes, au fond identiques ; 2° nous reprendrons ensuite cette comparaison au point de vue de l histoire, en recherchant si la notion de couleur s'est développée comme celle des sons, et 3° au point de vue artistique, en établissant une classification des Beaux-Arts. Les tendances de cette étude, je tiens à le dire tout de suite, seront vers l'affirmation de l'indépendance et de l'originalité de l'art musical. Cette opinion a inspiré tout ce qui précède, et je suis moins disposé que jamais à l'abandonner ; mais elle ne nous condamne pas à faire « du tissage de toile d'araignée dans un petit coin », et ne nous empêche de voir ni le cadre grandiose où doit se mouvoir la liberté la plus haute de l'intelligence musicale, ni les harmonies qui la rattachent à d'autres réalités.

Buffon disait : « Que l'homme contemple donc la nature dans sa haute et pleine majesté ! » La majesté implique la puissance et l'unité ; celle de la nature est donc inscrite sur celui de nos tableaux (fig. 2) où nous voyons la grande hypothèse de la science moderne : la réduction de toutes les forces physiques au même principe, le mouvement. Nous supposons un pendule qui exécuterait d'abord une seule oscillation à la seconde, et qui, par des accélérations de plus en plus vives, arriverait à faire trente millions de milliards de vibrations dans le même temps. Il nous donnerait ainsi une série de 55 gammes, avec lesquelles « nous avons de quoi expliquer tous les phénomènes de l'univers » (1). A 16 vibrations par seconde, commencent les sensations acoustiques : d'abord, quelque chose d'analogue au son le plus grave employé dans les orgues. A 32 (ou 30 environ) vibrations, commencent les impressions vraiment musicales qui s'étendent durant 7 octaves, et sont suivies, à partir de la 12e, de sifflements aigus : si bien que la musique ressemble à une terre de plein rapport enclavée dans des champs

(1) Je laisse la responsabilité de cette affirmation à l'éminent physicien, M. d'Arsonval, qui s'est exprimé ainsi dans une admirable conférence de vulgarisation faite le 2 mars 1903 à la Salle de Géographie. C'est au cours de cette conférence (*Vibrations et radiations*) que M. d'Arsonval, en se bornant d ailleurs à tracer un angle sur le tableau noir tandis qu'il donnait des explications verbales, m'a suggéré l idée de la figure n° 2 M. Abraham, professeur à l'Ecole normale supérieure, et secrétaire général de la Société française de Physique, a bien voulu l établir, sur ma demande, avec sa précision accoutumée. Je lui offre tous mes remerciements. Cette synthèse étant surtout un moyen commode d'exposition, les phénomènes purement musicaux sont indiqués à part, dans un tableau spécial (fig. 1.)

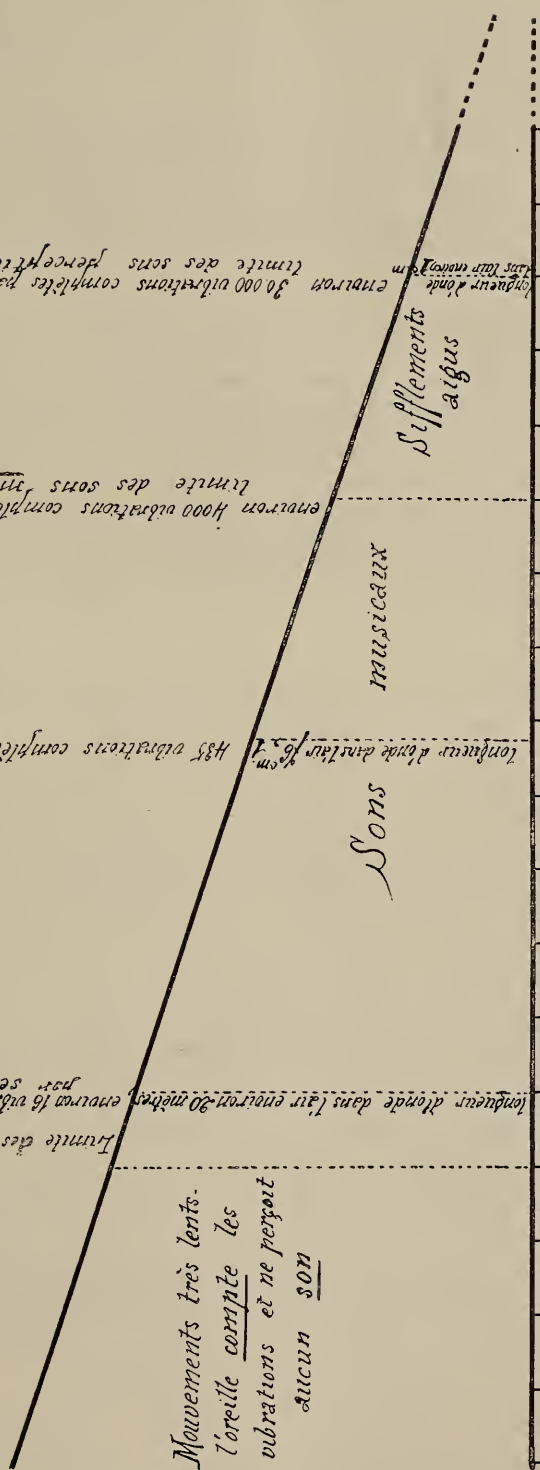


FIG. 1. — Place de la musique parmi les phénomènes sonores. — DIAGRAMME DES VIBRATIONS MÉCANIQUES DES CORPS MATÉRIELS.

Ce diagramme est obtenu en portant horizontalement le *logarithme* du nombre des vibrations par seconde, et, verticalement, le *logarithme* de la longueur d'onde dans l'air du son correspondant.

Un centimètre dans le sens horizontal représente l'intervalle de *une octave* ; et *un centimètre* dans le sens vertical représente un rapport des longueurs d'ondes égal à 8. — (La longueur d'onde dans l'air est l'espace parcouru par le son dans l'air pendant la durée d'une vibration complète. — Le son parcourt dans l'air 331 mètres par seconde.)

incultes où on ne fait que d'exceptionnelles incursions. A la 15e octave, commencent les courants électriques, à l'étude desquels est attaché le nom de W. Thompson (Lord Kelvin). De 10 millions à 100 milliards de vibrations à la seconde, règnent les oscillations dites *Hertziennes*, du nom de celui qui a prouvé l'identité des vibrations électriques et des vibrations lumineuses. Entre deux intervalles inexplorés, se placent les phénomènes de lumière ; et la fin de la portion de cette série qui nous est connue est marquée par les rayons N de M. Blondlot ;... nul doute qu'il y ait encore des phénomènes qui échappent à nos sens !

Arrêtons notre attention sur deux parties de ce tableau : celle qui comprend les sons, et celle où se trouve le domaine de la couleur. Les phénomènes lumineux comprennent ici 7 octaves, parce qu'on y a fait entrer ceux qui ne sont pas perceptibles avec nos yeux, se trouvant situés dans la région de l'infra-rouge et de l'ultra-violet du spectre solaire. Mais la lumière visible, décomposable par les couleurs du prisme, ne comprend qu'une seule octave (un peu incomplète), qui se place entre la 48e et la 49e : *rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo, violet.* Nous pouvons donc commencer par cette constatation que le domaine de la lumière (discernable) et de la couleur est beaucoup moins grand que celui des sons ; et que celui, par conséquent, qui devient aveugle, subit un plus faible dommage que celui qui devient sourd. (Ainsi s'explique, sans doute, la gaieté des aveugles.)

D'après quelles lois les deux séries sont-elles organisées ? quelle est la valeur relative des sens qui leur correspondent ? L'histoire de ces sens est-elle la même ? Quelles conclusions conviendra-t-il d'en tirer ?

Un célèbre philosophe allemand, dans un livre récent (1), croit pouvoir établir des considérations très élevées sur ce fait que les « rapports simples », dont on a tant parlé dans la théorie musicale, régissent aussi la série des couleurs. Il va jusqu'à dire, avec Hellenbach (2), que l'univers est construit « de façon à réaliser, autant que possible, la loi des nombres simples et rationnels » (*einfache rationale Zahlenverhältnisse*). L'accord majeur *ut-mi-sol*, représenté par les rapports 8 : 10 : 12, a pour équivalent les 3 couleurs inférieures du spectre : *rouge, orangé, jaune.* L'accord de *sixte majeure* et l'accord-lumière formé par les 3 couleurs du spectre terminant la série des couleurs aisément discernables — *orangé, vert, lavande-indigo* — sont représentés l'un et l'autre par les rapports 10 : 12 : 16. L'accord majeur de *quarte et sixte* (*do-fa-la*) et l'accord *rouge-vert-violet* sont représentés l'un et l'autre par les rapports 9 : 12 : 15. L'accord parfait mineur et l'accord visuel *orangé-vert-violet*, sont représentés par les rapports 10 : 12 : 15. — De telles affirmations, au moins pour les deux premiers de ces faits, ne sont qu'à peu près exactes. La prétention de caractériser une couleur par un nombre absolu et invariable est-elle légitime ? M. de Hartmann oublie que dans une même couleur du spectre il existe une série de nuances dont les nombres de vibrations ne sont pas les mêmes. Ainsi le rouge commence à 400 trillions de vibrations par seconde et va jusqu'à 460 trillions. Il en est de même pour les autres. Ce n'est qu'en choisissant un point favorable

(1) Ed. Von Hartmann : *Æsthetik, Zweiter Systematischer Theil : Philosophie des Schönen*, Leipzig, H. Haacke, 1887, p. 102, et note 1.

(2) Hellenbach, *La magie des nombres* (en all. ; Vienne, 1882, chap. I-V).

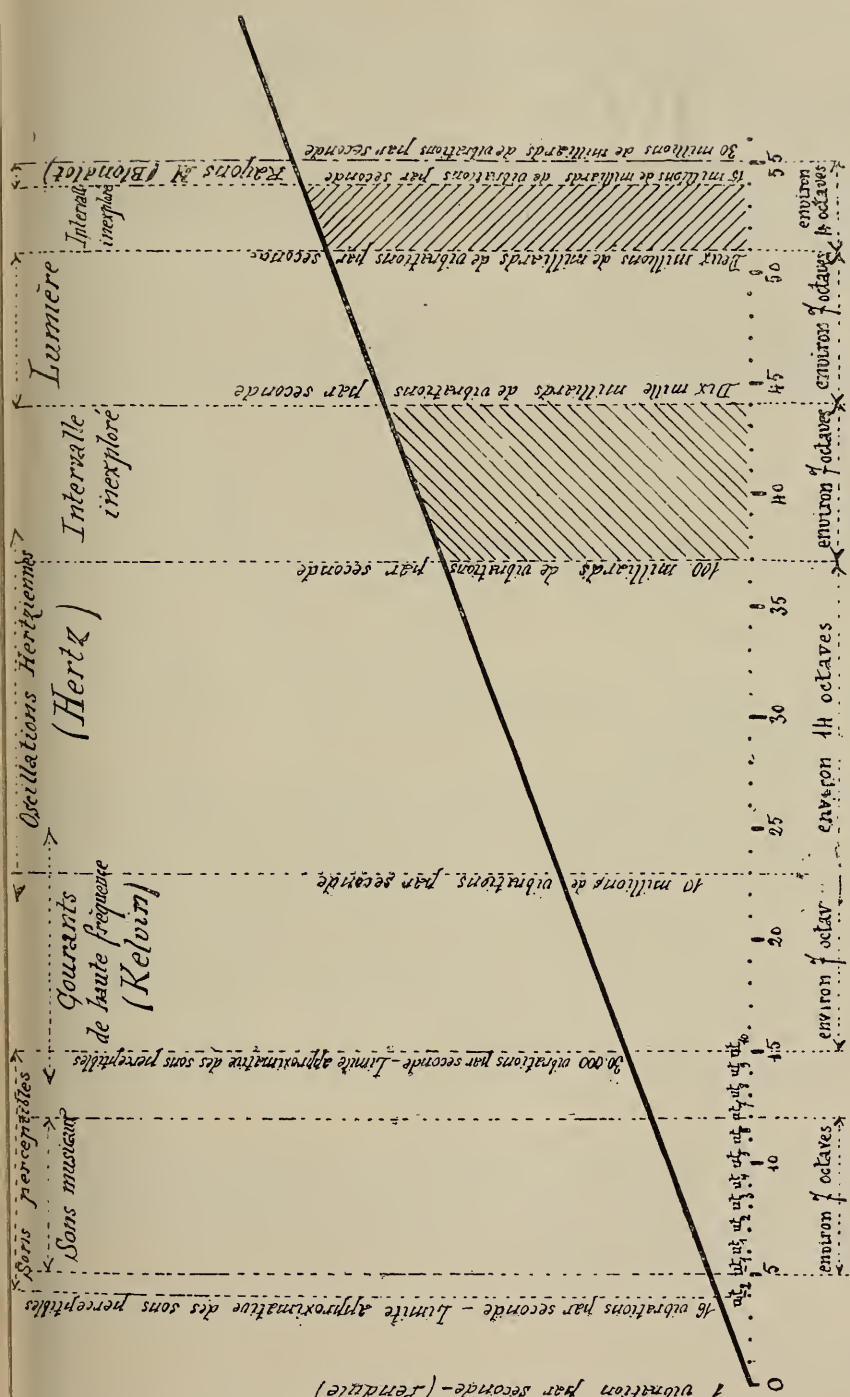


FIG. 2. — Place de la musique parmi les phénomènes de l'univers. — DIAGRAMME DES PHÉNOMÈNES PÉRIODIQUES.
Une octave est représentée par une longueur horizontale de 3 millimètres.

dans cette suite de nuances qu'on arrive à établir l'analogie qui vient d'être indiquée. Pour avoir quelque chose qui ressemble à l'accord parfait, il faut prendre le rouge à la limite du spectre, le jaune extrême voisin de l'orangé, et le vert extrême, voisin du bleu. Pour trouver un pendant à l'accord de sixte, il faut prendre l'orangé, le vert et le violet, également à leur limite extrême (encore n'a-t-on qu'une identité *presque* complète). Pour l'accord de sixte et quarte, et l'accord parfait mineur, moins difficiles à assortir, il faut au contraire prendre les couleurs qui leur correspondent dans la région moyenne. Il y a là un peu d'arbitraire. Ce n'est qu'en forçant un peu la nature qu'on arriverait, en comparant les longueurs d'onde, à établir l'octave suivante : 0^{mm} 0008 pour le rouge, et 0^{mm} 0004 pour le violet, situé à l'opposé. De même, pour les nombres de vibrations à la seconde, inverses des précédents : 375 trillions pour le rouge (*extrême*) et 750 trillions pour le violet. En réalité, l'octave des couleurs est incomplète (9 : 15) ; on en est réduit à dire que le violet « a une tendance vers la répétition du rouge ».

Je viens d'indiquer, je crois (en dehors de ce dernier fait : l'octave incomplète), la différence principale qu'il y a entre l'organisation des couleurs et celle de la musique. Les peintres, eux aussi, aiment à fondre les couleurs l'une dans l'autre et à rendre indécises leurs limites ; il y a beaucoup de charme dans un dégradé allant du rouge vif au rose pâle ou évanescent. En musique, ou aurait pu adopter un système analogue ; nous voyons, au contraire, que chez tous les peuples, même chez les Orientaux qui ont pratiqué la musique enharmonique, les notes sont nettement distinctes l'une de l'autre. Le « port de voix » et le « coulé » des violonistes ne sont pas praticables partout et on les considère comme des procédés mauvais.

J'ajoute que si nous considérions les qualités du son et de la couleur, il serait impossible d'établir un parallélisme satisfaisant de tout point. Nous savons ce qu'est la *hauteur*, l'*intensité*, le *timbre* d'un son ; nous savons aussi ce qu'est l'*intensité* d'une couleur ; qu'est-ce que sa *hauteur* ? son timbre ? — Enfin, dans une suite de couleurs, nous ne sommes pas obligés de songer, comme quand nous percevons une suite de sons, à la tonalité qui les enveloppe, au mouvement de l'ensemble, à la préparation et à la résolution des dissonances. Une couleur unique, celle d'une belle étoffe homogène, peut avoir infiniment de prix : un son unique n'en a pas, car la musique est avant tout l'art des relations. En somme, la couleur a quelque chose de plus individuel et de plus positif que le son.

Les deux sens qui nous permettent de saisir l'une et l'autre, celui de la vue et celui de l'ouïe, sont supérieurs à nos autres sens, et, seuls, ont donné naissance à des arts. Mais, comme l'a montré M. Guillemin, combattant une thèse de Helmholtz dans quelques pages que je vais résumer, l'oreille est mieux organisée que l'œil pour trois raisons.

JULES COMBARIEU.

Folklore : La musique et la magie.

(EXTRAIT D'UNE LEÇON DE M. JULES COMBARIEU AU COLLÈGE DE FRANCE)

[Nous avons pensé mettre de l'agrément dans cette *Revue*, en reproduisant des traditions qui ressemblent à des contes de fantaisie, mais qui, en même temps, sont des documents de premier ordre pour l'histoire des idées. — Le mot *folklore* vient de *volk* = *peuple*, et du vieux mot anglo-saxon *lore*, equivalent de *Lehre* = doctrine. Il signifie donc : science du peuple, *popularis disciplina*.]

TRADITIONS HINDOUES : *Les Rags. Le chant de la nuit et des saisons ; le chant qui brûle.* — Mia Tonsine, admirable artiste contemporain de l'empereur Akber, chantant en plein midi un des *Rags de la Nuit*, le pouvoir du chant fut tel que la nuit survint aussitôt et que l'obscurité se fit autour du palais dans un rayon représentant la portée de la voix. C'est que chacun des « Rags », chants caractéristiques composés dans de certains modes ou gammes, correspond à une saison particulière, *la seule* où on puisse le chanter ou le jouer, *à des heures déterminées du jour ou de la nuit* ; car à chacun des six Rags, ou genres de composition, préside un certain dieu qui représente un phénomène de la nature ou une des saisons : *Seesar*, la saison humide ; *Heemat*, la saison froide ; *Vasant*, la saison douce, le printemps ; *Greeshma*, la saison chaude ; *Varsa*, la saison des pluies ; et *Sarat*, la rupture ou fin des pluies (1).

Celui qui essaiera de chanter le Rag *Dheepuck* (ou « le Brûlant, l'Excitateur ») doit mourir par le feu. L'empereur Akber, cruel ou sceptique, ordonna un jour au célèbre musicien Naik Gopaul de chanter ce Rag ; Naik Gopaul tâcha, mais en vain, de s'excuser : l'empereur s'obstinait à vouloir être obéi. Le malheureux artiste demanda donc la permission d'aller chez lui faire ses adieux à sa famille et à ses amis. Il revint après une absence de six mois. Avant de commencer son chant, profitant de ce que toutes les conditions n'avaient pas été stipulées, il entra dans la Jumna jusqu'à ce que l'eau lui arrivât au cou. A peine avait-il exécuté une ou deux notes, que la rivière s'échauffa graduellement ; à la fin elle commença à bouillir, et les souffrances du pauvre artiste furent intolérables ; arrêtant un moment la mélodie qu'on lui arrachait si cruellement, il cria pitié au monarque, mais en vain : Akber voulait une preuve plus forte du pouvoir du Rag *Dheepuck*. Naik Gopaul reprit son chant ; et des flammes jaillirent violemment de son corps, qui, bien que plongé dans les eaux de la Jumna, fut réduit en cendres.

L'effet produit par le Rag dit *Maig Mullaar* est une pluie subite. On raconte qu'un jour une jeune fille, qui chantait dans ce mode en s'exerçant la voix, arracha aux nuages une averse opportune qui rafraîchit une récolte de riz toute desséchée, et qu'elle écarta ainsi les horreurs de la famine loin du « Paradis des Terres », comme on nomme quelquefois la province du Bengale.

Sir William Ouseley, qui a évidemment recueilli ces traditions par communications verbales, rapporte que de nombreux Hindous les racontent et que certains les croient aveuglément.

TRADITIONS DANOISES : *Le ménétrier infatigable.* — L'étrange histoire que l'on

(1) *Sketches relating to the History, Religion, Learning and Manners of the Hindoos* [*by Q. Crauford*], *London*, 1790, p. 153.

va lire est « arrivée » dans la paroisse de Börne, à deux milles au sud de Ripen, en Danemark ; aujourd'hui encore le peuple la sait dans tous les détails (1).

Un dimanche soir, des garçons et des filles du village, réunis dans une ferme, se livraient à toutes sortes de jeux et de coquetteries. Après s'être amusés quelque temps à ces riens, ils furent d'avis qu'un petit bal serait le bienvenu. Au milieu de la discussion sur le moyen de se procurer un musicien qui les fît danser, un des jeunes gens — le plus bouillant de la bande — coupa court au débat en disant d'un ton fanfaron : « Allons, les gars ! Laissez-moi faire ! Je vous amènerai un musicien, quand ce serait le diable en personne ! » Et, ce disant, le malin jeune homme mit son bonnet de travers d'un air entendu et sortit de la salle.

Il n'avait pas fait beaucoup de chemin sur la route, qu'il rencontra un vieillard accoutré comme un mendiant qui portait un violon sous le bras. Sans s'attarder à débattre le marché avec l'homme, notre jeune garçon l'amena triomphalement à la maison. Quelques minutes après, toute cette jeunesse dansait avec ardeur dans la salle sur les airs ensorcelants que jouait le vieux ménétrier. Bientôt, voici que la sueur inonde les visages ; ils voudraient à présent s'arrêter un moment pour se reposer : impossible, tant que le vieux ménétrier continue à jouer ; et ils ne peuvent l amener à cesser, aussi ardemment qu'ils l'en prient. C'était, en vérité, une terrible aventure !

Ils seraient tous bientôt morts d'épuisement si, par bonheur pour eux, la femme de charge du fermier, vieille femme sourde qui habitait au rez-de-chaussée, n'avait pas par hasard été mise au courant de la position critique de nos danseurs. Elle courut aussi vite qu'elle put chercher le curé de la paroisse. A cette heure, l'homme de Dieu était au lit, et il fallut quelque temps pour le réveiller ; puis, il lui restait encore à s'habiller ; enfin, il fut prêt. Arrivé à la ferme et ayant compris, il tira aussitôt un petit livre de sa poche, et se mit à chanter quelque chose en latin ou en hébreu. A peine avait-il dit un verset que l'infatigable violoniste, laissant retomber ses bras, se dressa peu à peu jusqu'à ne plus se tenir que sur la pointe des pieds, s'étira, s'allongea, et disparut subitement par le plafond, sans laisser d'autre trace après lui qu'une odeur de soufre.

(*A suivre.*)

Projet de construction d'une grande Salle de Concert par MM. Feine et Herscher.

Il n'y avait pas une ville grecque, dans l'antiquité, qui n'eût son théâtre, à côté des temples de ses divinités protectrices. Dans ce théâtre, vingt ou trente mille places étaient offertes aux spectateurs. Plusieurs fois par an, des représentations dramatiques et musicales, qui étaient à certains égards des fêtes religieuses, réunissaient le peuple entier dans l'émotion des antiques légendes, interprétées par un art qui associait toutes les formes du beau pour évoquer dans les âmes l'image d'une humanité supérieure. Cet art était à la fois idéaliste et populaire. Il s'adressait aux instincts les plus profonds de la foule et les élevait jusqu'aux plus hautes régions de l'intelligence. Il était une joie et une éducation.

(1) Elle est reproduite dans Engel, *Musical Myths and facts*, London, 1876, t. II, p. 29 et suiv.

Il reposait de la tâche quotidienne et enseignait à y mêler de nobles pensées. Il réalisait, sous une forme civique, ce que la religion du moyen âge accomplissait par l'édification de ses cathédrales : unir l'âme du peuple par le rapprochement de tous en un même lieu, sous l'influence d'une pensée commune qui élevait les individus au-dessus d'eux-mêmes.

Nous n'avons plus rien de pareil. On parle, depuis quelque temps, de la nécessité d'un théâtre populaire destiné à un rôle analogue. Une des premières conditions à réaliser pour la création de ce théâtre serait peut-être la construction d'une salle qui répondît à des besoins aussi nouveaux. Deux jeunes architectes, pleins d'enthousiasme et de talent, ont eu l'idée de nous donner cette salle ; ils m'ont demandé de présenter leur projet au public Je laisse aux hommes compétents le soin d'en apprécier les côtés techniques. Je ne puis, pour ma part, qu'applaudir à leur pensée et souhaiter que les dieux favorables leur fassent surmonter tous les obstacles que ne manque pas de rencontrer une idée nouvelle, même quand elle mérite de triompher.

ALFRED CROISET,
Membre de l'Institut,
Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Publications nouvelles.

LA « SALLE DES TUILERIES », PAR MM. FEINE ET HERSCHER. — Quelle charmante idée ont eue les deux jeunes architectes de demander à M. Alfred Croiset, à l'helléniste supérieur et bienveillant, de recommander leur projet ! Son nom seul, synonyme de libéralisme et de tradition souriante, est un programme. Paris n'a pas de salle de concert, et celles qu'on utilise n'ont pas d'orgue. MM. Feine et Herscher veulent lui en donner une (suivant des plans exposés au Salon) ; ils la conçoivent assez basse pour ne point troubler l'admirable perspective des Tuileries. Ils estiment avec raison que s nul élément nouveau ne s'était agrégé au passé, nous en serions encore au Louvre de Charles V, et ils s'autorisent des innovations qui se sont succédé de François Ier à Napoléon III, de Pierre Lescot à Lefuel. L'entreprise est hardie, mais généreuse et belle. Il faut combattre l'individualisme féroce qui nous divise, et l'art, rendu à sa fonction antique, fournit l'arme la meilleure pour le vaincre. La *Revue musicale* est heureuse d'applaudir à cette excellente pensée, qui ne peut pas laisser indifférents M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et les riches amateurs cherchant un noble emploi de leur fortune. Comme dit M. Croiset, souhaitons des dieux favorables ! — J. C.

— *Répertoire de musique arabe et maure.* — Cette curieuse collection comprend une série de mélodies, ouvertures, noubet, chansons, préludes, etc., recueillis par M. Edmond-Nathan Yafil, sous la direction de M. Jules Rouanet, ancien

directeur de l'école de musique du Petit Athénée d'Alger. Les cahiers 8, 9, 10, viennent de paraître (2 fr. 50, chez MM. Yafil et Lahof Seror, 16, rue Bruce, Alger).

— Romain Rolland : *Jean-Christophe* (librairie Ollendorf). — Ce livre est un roman, et, à ce titre, pourrait être ignoré de la *Revue musicale*. Mais, comme il est la biographie d'un musicien (idéal), étudié et suivi depuis le berceau, nous tenons à rendre hommage au talent tout à fait supérieur de M. R. Rolland, et à son œuvre, qui est vraiment belle. Je n'ai qu'une réserve à faire. Je me demande pourquoi l'auteur, voulant faire la monographie du compositeur, préfère la fantaisie à l'histoire, le roman au document vrai. Il nous dit qu'en faisant écrire une lettre à son Jean-Christophe, il a utilisé en grande partie une lettre de Beethoven enfant. J'avoue que j'aime mieux lire cette dernière lettre, en songeant que, derrière le texte, il y a Beethoven, que d'en lire une autre analogue, en songeant qu'un littérateur — quel que soit son mérite — tient les fils du p antin qui écrit. Pourquoi, en une telle entreprise, substituer à la vie réelle et authentique une fiction qui ne la vaut pas, et ne peut pas la valoir ? M. R. Rolland, qui parait être un imaginatif et un sensitif, a, je le répète, bien du talent ; mais, lorsqu'il en sera arrivé à l'adolescence ou à la jeunesse de son Jean-Christophe, je le défie bien de retrouver rien d'équivalent, comme intérêt, à ce qu'écrivait Franz Schubert, pour ne citer que celui-là, lorsqu'il était au « convict ». — S.

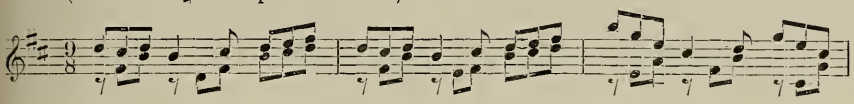
— A. Bazaillas : *La théorie métaphysique de la musique par Schopenhauer* (1 vol., thèse pour le doctorat ès lettres, Alcan). — La musique est un art *réaliste* ; mais ce qu'elle exprime, ce n'est pas la réalité sensible, éphémère, fuyante et sans consistance ; ce sont les lois profondes de la vie et du monde, la vraie réalité, en un mot. Telle est la thèse de Schopenhauer ; M. Bazaillas l'expose, la défend et la commente avec une souplesse de style qui rappelle certaines pages de Platon. Une telle doctrine échappe à toute démonstration ; elle est objet de sentiment ; mais le sentiment va plus loin que la logique formelle : lui seul est capable de faire certaines synthèses. Il faudrait lire le livre de M. Bazaillas en écoutant un quatuor de Beethoven. Je ferai une seule critique à ce délicat et charmant esprit, au risque de lui paraître bien pédant. Il ne marque pas assez le lien des idées de Schopenhauer avec celles de Hégel — Hégel, qui appelait la musique vocale une « musique d'accompagnement » (mot profond : voir dans ses *Vorleusungen*, édit. Hotho, 1838, p. 186, 187, 191), et qui, dans la musique instrumentale, proclamait la *nécessité* des dissonances (cf. Schopenhauer, édition allemande Grisebach des *Œuvres complètes*, II, 536). Les points de comparaison sont très nombreux, bien que Schopenhauer ait traité la philosophie de Hégel de misérable Hégueulerie, ou quelque chose d'approchant en français (*ibid.*, V, 457). — S.

— Alfred Wotquenne : *Catalogue thématique des œuvres de C.-Ph.-Em. Bach* (1 vol. gr. in-8°, Leipzig, chez Breitkopf, prix 10 fr.). — Ce travail, pour lequel le nom de l'auteur est une garantie, comble utilement une lacune. — Rappelons à cette occasion qu'un manuscrit autographe de J.-S. Bach, les *Prélude et fugue* en *si* mineur pour orgue, a été récemment acheté 1320 marks (1650 fr.) à Londres, par M. Sotheby. Cette œuvre appartient à ce que Spitta appelle « les créations gigantesques » (*gigantische Schöpfungen*). Les œuvres de Ph.-Em. Bach, appelé le « Berlinois » ou le « Hambourgeois », second fils de J.-S., ont une valeur

moins haute, mais très considérable. Pour la sonate, la symphonie, et d'autres genres encore, Ph.-E. Bach (né à Vienne en 1714) est le précurseur des Haydn, des Mozart et des Beethoven.

J.-S. Bach. — Viennent de paraître : *Concerto de violon*, en *la* mineur (petit in-8°, Leipzig, Eulenburg, 1 fr. 25) ; — *Trois sonates pour piano et violon* (en *si* mineur, en *la*, en *mi*, 3 fr. 75) et *Trois sonates pour piano et violon* (éditées par Naumann pour la Bach-Gesellschaft), Leipzig, chez Breitkopf. — Du même, *la Passion selon saint Matthieu* (par Georg Schumann, Leipzig, Eulenburg, 12 fr.) ; la Cantate n° 140, « *Wachet auf, ruft uns die Stimme* » (Leipzig, Breitkopf, 3 fr. 75) ; les tomes I et II des Cantates, par G. Schreck et E. Naumann (à 8 fr.) ; 75 *Lieder* spirituels, d'après le livre de Schemelli (gr. in-8°, 6 fr.). [Schemelli a publié en 1736 un « Livre de chant » contenant 954 airs anciens et modernes, auquel Bach a travaillé.] M. Franz Wüllner, de Cologne, a donné ses soins à cette réédition (gr. in-8°, Breitkopf, 6 fr).

— César Franck : *Prélude, fugue et variation* (pour orgue) *transcrits pour piano par Y. Péan.* — Il s'agit de l'œuvre admirable (op. 18) qui commence ainsi (sur un si ♮ tenu par la basse) :



etc.

Mlle Péan, qui a fait ses preuves d'excellente musicienne, a transcrit ce chef-d'œuvre avec goût et discrétion (chez A. Durand, 2 fr. 50).

— Henri Moreau : *Spécimens de plain-chant rythmé. Harmonisation. Messe de Pâques* (chez G. Beauchesne, rue de Rennes, Paris). Pour des raisons sur lesquelles il est superflu de revenir ici, nous n'approuvons pas ce système de notation. Mais il intéressera tous ceux qui s'occupent de musique religieuse.

— Chansons de la Révolution : Mme Hulmann et le docteur Neubauër viennent de faire don à la Bibliothèque nationale d'un recueil de chansons de la Révolution (612 feuillets) formé par G. Isambert. Le plus savant travail bibliographique sur ce sujet est l'admirable livre de M. Constant Pierre : *Hymnes et chansons de la Révolution, aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques*, etc. (In-f° de 1040 p., 1904, Impr. nat., publications de la Ville de Paris).

— F. Leborne : la partition des *Girondins* (piano et chant), opéra qui fut joué récemment avec grand succès au théâtre de Lyon, vient de paraître chez Choudens

---

Concerts.

A noter, parmi les concerts les plus intéressants de la quinzaine : Salle Erard (17 mai), Mlle Aure Caravaglios avec Mlle Mary Garden (de l'Opéra-Comique) et M. Jacques Malkine ; — aux Mathurins, matinées Engel-Batori consacrées le 20 mai à Camille Erlanger (avec le concours de l'auteur) et le 27 à Emile Vuillermoz, Gabriel Grovlez, Paul Bergon ; — au Trocadéro (les 18 et 25 mai), festival populaire : *La Damnation de Faust*, sous la direction de M. E. Colonne ; — Salle Æolian (26 mai), Mlle Marthe Dron avec M. A. Parent ; — Salle Pleyel (23 mai), Mlle Louise Hody avec Mme Jane Arger et Lucien Wurmser ; —

Schola Cantorum (18 mai), œuvres de Vincent d'Indy avec Mlle Blanche Selva et M. Em. Chaumont; 25 mai, œuvres de Deodat Severac avec M. Alexandre Guilmant, Mme Marthe Legrand, Mlle Blanche Selva et M. Ricardo Viñès ; — Salle de l'Union (17 mai), 3e concert de la Société J.-S. Bach, avec orchestre et chœurs : concert consacré à l'Ecole italienne des XVIIe et XVIIIe siècles et a l'Ecole allemande, de J.-S. Bach à Franz Schubert (16 mai), donné par Mme Marie Mockel avec Mlle Madeleine Stévart ; — au Châtelet, le 22, concert donné par M. Kubelick ; — à la Sorbonne (grand amphithéâtre, le 24 mai), concert annuel du lycée Louis-le-Grand, avec les meilleurs artistes de Paris; — le 21, concert annuel des *Secouristes français*, avec le compositeur Emile Pessard, le violoncelliste Maxime Thomas, Isidore (guitariste), Mme Allart; — à l'Hôtel de Ville de Suresnes (le 21), concert organisé par M. Marie, avec le concours des *Enfants de Lutèce*, après la distribution des prix de la Société philotechnique, présidée par M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*. — chez M. et Mme Lucien Berton, le 28 mai, charmante matinée consacrée à M. Bourgault-Ducoudray *(La Conjuration des Fleurs)* ; — Salle Pleyel (le 27), brillante audition des élèves de Mme Tassu-Spencer pour la harpe chromatique : Mlles M. Coué, R Boussard, A.-M. Muess, J. Montmartin, L. Kajanus, H. Lyon, S. Goudeket, M. Forgues, H. Chalot, R. Labatut, J. Joffroy, L. Renson, S. Turquetil, R. Lénars, C. Blot ; MM. F. Jamet, A. Mulot, etc.

Opéra-Comique : CHÉRUBIN », comédie chantée en trois actes, paroles de MM. Francis de Croisset et Henri Cain, musique de M. Massenet.

M. Massenet est un homme heureux : il connaît, vivant, sa propre gloire, et il ne vieillit pas. Le succès lui est toujours fidèle. Le public continue à applaudir dans l'auteur de *Manon* et du *Jongleur* le maître d'une forme d'art essentiellement française, élégante et vive, infiniment diverse, où brille, festonne, s'épanouit, se joue en caressantes ondulations, en sourires et en fossettes, en attendrissements passionnés, en fantaisie légère et en badinages exquis, ce que la musique a de plus joliment expressif, de plus aimable et de plus finement coloré. Pour un sujet tel que *Chérubin*, il fallait la grâce de Mozart et la poésie de Schumann ; l'ingénuité de Zerline, mais aussi le sentiment plus profond de certains *lieder*, comme l'immortel « Noyer » ; il fallait manier le pinceau d'un Boucher ou d'un Fragonard ; il fallait aussi savoir entendre et noter les *voix intérieures*, en dépit du livret qui répand nécessairement au dehors, en épisodes plaisants, la substance psychologique du drame. M. Massenet, qui excelle à divertir et à séduire, et chez qui l'habileté technique est aussi grande que l'inspiration, a donné une nouvelle preuve de sa supériorité, et s'est montré charmant en restant lui-même ; cette fois encore, nous le voyons suivre, une fleur à la main, son chemin familier : celui des cœurs. Ajoutez que *Chérubin* est encadré par les décors les plus frais et les plus agréables à l'œil ; qu'on y voit une double rangée de guitaristes, pour l'entrée d'une belle Espagnole qui s'appelle l'Ensoleillad ; que la pièce est chantée par des artistes de premier ordre tels que Mme Marguerite Carré, Mlle Garden (à qui son accent exotique ne nuit nullement, au contraire !) — et Fugère ! vous ne vous étonnerez par que la pièce ait retrouvé à Paris, par les soins de M. Carré et de son excellent collaborateur, M. Luigni, l'accueil chaleureux qu'elle obtint à Monte-Carlo. M. Massenet sera-t-il appelé plus tard « l'auteur de *Chérubin* » ? On l'a dit ; et peut-être a-t-on raison de le dire. — S.

Actes officiels et Informations.

Prix de Rome. — La mise en loge des concurrents admis à subir les épreuves définitives au grand Prix de Rome, en composition musicale, a eu lieu le samedi 20 mai, au palais de Compiègne. Ont été admis à ce concours : MM. Dumas, Rousseau, Gaubert, Motte-Lacroix, Gallois, Estyle (élèves de M. Lenepveu).

Bordeaux. — A la soirée d'adieu qui a clôturé notre saison lyrique, on a fêté Mmes Nady Blancard, Alice Baron, Marignan, Charpentier ; MM. Granier, Sylvain, Mézy, Albert, Delmas. L'orchestre a fait une chaleureuse démonstration en faveur de son chef, M. Montagné, et du directeur, M. Boyer. — J. G.

La musique a Londres. — Le concert donné à *Quen's Hall* par le pianiste Mark Hambourg a été un véritable triomphe. Son interprétation de la fantaisie de Schubert en C (*ut*) a été impeccable et des plus brillantes; mais il nous a donné à admirer son incomparable virtuosité et toute la puissance de son doigté dans ses variations sur un thème de Paganini. — Le lendemain de ce succès, j'allai le féliciter en son *studio* J'appris qu'il allait commencer au mois de juillet une grande tournée dans... l'Afrique du Sud. Mark Hambourg, né en Russie, est l'élève de son père et du fameux Leschetizky. Il appartient à une famille de musiciens : son second frère est violoniste, et Boris est un violoncelliste distingué qui donnera sous peu un concert à la Bechstein Hall. — La saison d'opéra est ici plus brillante que jamais : à Covent-Garden, le *Ring der Nibelungen* a été magnifiquement interprété par des artistes allemands de premier ordre sous direction du Dr Hans Richter, l'héritier des traditions wagnériennes. *Carmen*, donnée pour la première fois le 24, a été un triomphe pour M. Dalmorès dans Don José, et Mlle Destinn, la fameuse cantatrice allemande, dans le rôle de Carmen (l'orchestre, très homogène, dirigé par André Messager). — Maurice Tessier.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes du 20 avril au 19 mai 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
24 Avril	*Faust.*	Gounod.	22.523 41
26 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	21.967 76
28 —	*Armide.*	Gluck.	22.740 41
29 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	16.548 »
1er Mai	*Armide.*	Gluck.	20.846 41
3 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	16.945 76
5 —	*Armide.*	Gluck.	21.835 41
6 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	13.448 »
8 —	*Armide.*	Gluck.	20.301 41
10 —	*Sigurd.*	Reyer.	15.704 76
12 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	17.439 41
13 —	*Armide.*	Gluck.	19.255 »
15 —	*Le Cid.*	Massenet.	18.588 41
17 —	*Armide.*	Gluck.	20.870 76
19 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	18.167 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
22 Avril	*Alceste.*	Gluck.	7.824 50
23 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Fille du Régiment.*	Massenet. Donizetti.	5.884 50
23 — soirée	*La Traviata. — Cavalleria Rusticana.*	Verdi. Mascagni.	8.402 50
24 — matinée	*Mignon. — Les Noces de Jeannette.*	A. Thomas. Massé.	8.823 50
24 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	8.108 50
25 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	5.415 50
25 — soirée	*Manon.*	Massenet.	9.285 50
26 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	7.804 »
27 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Légatare universel.*	Massenet. Pfeiffer.	8.088 50
28 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	7.942 50
29 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	6.873 50
30 — matinée	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	7.508 »
30 — soirée	*Le Chalet. — Lakmé.*	Adam. L. Delibes.	6.870 50
1er Mai	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	3.371 50
2 —	*Carmen.*	Bizet.	8.414 50
3 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Légataire universel.*	Massenet. Pfeiffer.	6.030 50
4 —	*Le Roi d'Ys.*	Lalo.	9.243 52
5 —	*La Cabrera. — Philémon et Baucis.*	G. Dupont. Gounod.	1.700 »
6 —	*Philémon et Baucis. — La Cabrera.*	Gounod. G. Dupont.	8.761 24
7 — matinée	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	8 154 »
7 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.258 50
8 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	4.513 50
9 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.*	Massenet. G.Dupont.	6.118 »
10 —	*Manon.*	Massenet.	8.875 50
11 —	*La Cabrera. — Philémon et Baucis.*	G. Dupont. Gounod.	8.006 64
12 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	6.367 »
13 —	*Philémon et Baucis. — La Cabrera.*	Gounod. G Dupont	8.111 38
14 — matinée	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	6.858 »
14 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — Werther.*	Mascagni. Massenet.	6.944 50
15 —	*Xavière. — Les Rendez-vous bourgeois.*	Th. Dubois. Nicolo.	2.718 50
16 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.*	Massenet. G.Dupont.	7.973 50
17 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	5.681 50
18 —	*Philémon et Baucis. — La Cabrera.*	Gounod. G. Dupont.	7.472 52
19 —	*Carmen.*	Bizet.	8.223 50

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

N° 12 (cinquième année) 15 Juin 1905.

Mme Pauline VIARDOT

Mme PAULINE VIARDOT

Au moment où nous écrivons ces notes sur Mme Viardot, un éminent compositeur, professeur au Conservatoire, vient nous voir; et tout en admirant la belle photographie que l'illustre artiste a bien voulu nous donner elle-même, il se récrie tout à coup : — Quelques lignes de notice sur Mme Pauline Viardot! Mais c'est un numéro tout entier; c'est un volume qu'il faudrait pour parler dignement de cette incomparable cantatrice!

*Dans une lettre que nous regrettons de ne pouvoir reproduire faute de place, M. Jules Claretie, de l'Académie française, nous rappelle qu'un soir, au Collège de France, Mme Viardot donna à un auditoire de savants une impression d'art grec inoubliable, en chantant quelques scènes d'*Orphée.

Tel est, toujours vibrant et enthousiaste, le souvenir qu'a laissé Mme Viardot à tous ceux qui l'admirèrent au cours de sa brillante carrière. Nous nous devions à nous-même de faire figurer dans notre galerie d'artistes celle qui est une des gloires les plus pures de l'art.

Mme Pauline Viardot, née le 18 juillet 1824, est fille d'Emmanuel Garcia et de Jacquina Sitcher; elle est de cette lignée des Garcia « qui depuis trois siècles, — ainsi que l'écrivaient les frères Escudier en 1840, — jette un éclat si vif et toujours nouveau à travers les phases diverses de l'histoire musicale en Europe ». Pauline Garcia est baptisée le 29 août suivant à Saint-Roch, et c'est le célèbre compositeur J.-F. Paer qui la tient sur les fonts baptismaux, assisté de la princesse Prascovie de Galitzin comme marraine. Son père Garcia ne se sépare pas de sa fille pendant ses tournées d'Amérique; et lorsqu'il se prépare à rentrer en Europe à la tête d'une fortune de 5 à 6 cent mille francs, il est dévalisé au Mexique et abandonné en pleine montagne, lui et les siens, par les brigands, ou plus exactement par l'escorte qui lui avait été donnée pour le protéger.

Pauline Garcia avait commencé l'étude du piano à Mexico; mais ce fut pendant les loisirs forcés du retour en Europe que son père commença son éducation vocale; compositeur excellent, il écrivait spécialement des morceaux destinés à assouplir la voix de sa fille; et comme à ces morceaux il ajoutait des paroles, le texte était allemand, anglais, espagnol, français ou italien, car la précoce artiste parlait toutes ces langues. Dès l'arrivée en France, le professeur Meysenberg reprit les leçons de piano interrompues, et les progrès de Pauline Garcia furent si concluants que Liszt insistait pour que la jeune élève se consacrât entièrement à cet art. Mais dans la famille Garcia, à côté de Maria (la Malibran), le chant avait des séductions irrésistibles qui devaient triompher de ces hésitations. C'est à Bruxelles que Pauline Garcia chanta la première fois en public (13 décembre 1837) dans un concert au profit des pauvres : elle débutait sous les auspices de son beau-frère, le célèbre de Bériot, qui pour la circonstance reprenait l'archet qu'il avait quitté en signe de deuil à la mort de sa femme la Malibran, survenue en 1836. Deux médailles, l'une pour de Bériot, l'autre pour Pauline Garcia, furent frappées en souvenir de ce concert où triompha avec éclat la jeune débutante. Dès ce moment, commence la série de succès, qui ne devait plus s'interrompre; la Belgique et l'Allemagne accaparent tout d'abord Pauline Garcia, qui à Francfort chante à côté de la Sontag en qui elle trouve une amie et non une rivale. Au bout d'une année, le 15 décembre 1838, anniversaire de ses débuts de Bruxelles, Pauline Garcia se fait acclamer par le public parisien dans un concert organisé

par de Bériot. Elle chante quelque temps après avec Lablache et Rubini et partage les ovations faites à ces merveilleux artistes. Cela lui vaut un engagement pour la saison italienne de Londres au King's-Theater. Après Mmes Pasta et Malibran, Pauline Garcia ne craint pas de s'attaquer au rôle de Desdemona, et sa réputation atteint son apogée.

De retour à Paris, l'admirable cantatrice entre au théâtre Italien (aux Bouffes), et dans ce même rôle de Desdemona, qu'elle joue en grande tragédienne et qu'elle chante avec une incomparable puissance, elle conquiert définitivement la première place.

Elle aborde alors dans la Cenerentola *le rôle où brillaient tout récemment encore Mmes Mombelli et Sontagi; puis elle reprend le personnage de Rosine du* Barbier *avec un égal bonheur. Citons les lignes enthousiastes que traçaient alors les frères Escudier : « Pauline Garcia a une physionomie d'une sévérité noble et expressive ; sa démarche est solennelle et grave sans raideur ; sa tenue a, tout à la fois, de l'abandon et de la majesté... elle a l'œil ardent et mobile, le geste toujours naturel et vrai. Sa taille est svelte, élancée ; sa chevelure d'un noir brillant ;... en un mot, tout est artiste en elle, les yeux, la tête, le cœur.*

« Sa voix, qui réunit les tons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu, présente de frappantes analogies avec celle de Mme Manuel Garcia sa belle-sœur... La voix de Mlle Pauline, toujours pleine, égale et juste, vibre avec éclat, surtout dans le médium et dans les cordes basses. Elle se prête avec une admirable flexibilité à tous les accents, à la douleur, à la joie, au désespoir ; et le coloris dramatique dont elle revêt les moindres nuances du sentiment et de la passion est un véritable phénomène de vocalisation qui échappe à l'analyse. » Ces éloges, cette admiration, que suscitait le talent de Mlle Pauline Garcia ont été ratifiés par le public, et devenue Mme Viardot par son mariage avec le directeur des Italiens lorsqu'il eut abandonné le théâtre, Mlle Pauline Garcia ne connut jamais l'amertume de l'insuccès.

A côté de l'analyse prolixe des critiques professionnels, voici le jugement d'un grand artiste, de Roger, qui rencontre à Londres Mme Viardot pour la première fois et résume son impression dans son Carnet d'un ténor : *« Vendredi 30 juin 1848. — Vivier est venu me prendre pour aller dîner chez Mme Viardot... eh bien, décidément, c'est une femme charmante, comme je le pensais... elle m'a gagné par le prestige réel qu'elle exerce sur ceux qui la voient dans l'intimité ! C'est la science sans pédantisme, l'organisation musicale la plus complète. Puisque nous devons, cette année ou l'autre, jouer le* Prophète *ensemble, je crois que nous ferons de bonnes choses. » Et le 20 juillet suivant, Roger, sortant d'une représentation des* Huguenots, *notait : « Mario a dit le 4e acte avec une adorable voix ; j'ai été le complimenter, ainsi que Mme Viardot qui a chanté comme un ange. » Cela est court sans doute, mais motivé avec conviction.*

L'année suivante, Mme Viardot, engagée au théâtre de la Nation (lisez: Opéra à Paris), créait Fidès du Prophète *(16 avril 1849), avec une supériorité qui n'a jamais été égalée. Elle interpréta ce rôle, qui fut sa plus belle création, sur les principales scènes de l'Europe. Dans ses tournées à l'étranger, et particulièrement à Saint-Pétersbourg, le nom de Mme Viardot suffisait pour assurer le succès des représentations ; seule peut-être Mme Viardot y fut comparée à Mme Malibran sa sœur, et put la remplacer dans l'admiration du public ; c'est l'éloge suprême pour ceux qui connurent ces époques de bel enthousiasme où les spectateurs, non contents d'applaudir leur artiste préféré, voulaient aussi l'imposer aux tièdes et aux indifférents.*

A. Sol.

« Les Caractères de la Danse »

HISTOIRE D'UN DIVERTISSEMENT PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE. — DANSEUSES D'AUTREFOIS : LA CAMARGO, Mlle PRÉVOST, Mlle SALLÉ, ETC...

Le 5 mai 1726, débutait sur la scène de l'Académie royale de musique une petite danseuse de seize ans qui arrivait à Paris avec une réputation toute faite. On se racontait dans les loges que cet enfant prodige avait été amené de Belgique à Paris, quelque six ans auparavant, par son père, un sieur Cuppi de Camargo, et qu'elle avait pris, pendant plusieurs mois, les leçons de Mlle Prévost, la ballerine en vogue. Après quoi, le père et la fille s'en étaient retournés à Bruxelles, où la petite Camargo n'avait pas tardé à trouver un engagement à l'Opéra. Remarquée par Pélissier, l'entrepreneur de spectacles, elle était venue danser à Rouen, et c'est là que Francine, alors directeur de l'Académie royale de musique, avait été la chercher pour la présenter aux Parisiens.

Son succès fut très vif, et le *Mercure de France* nous en est garant ; il consacre à ses débuts un entrefilet, comme nous dirions aujourd'hui, d'une longueur inaccoutumée :

« Le 5 de ce mois [de mai 1726], y lisons-nous, on reprit *Atys* (1), qu'on a continué le 9, le 10 et le 12.

« Le même jour, la D^lle Camargo, danseuse de l'Opéra de Bruxelles, qui n'avait jamais paru ici, dansa *les Caractères de la danse* avec toute la vivacité et l'intelligence qu'on peut attendre d'une jeune personne de 15 à 16 ans. Elle est l'élève de l'illustre D^lle Prévost, qui la présenta au public. Les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien, et quoiqu'elle ait encore bien des perfections à acquérir pour approcher de son inimitable maîtresse, le public la regarde comme l'une des plus brillantes danseuses qu'on sçauroit voir, surtout pour la justesse de l'oreille, la légèreté et la force. »

Le 5 juin suivant, nouvelle remarque : après *Thétis et Pélée* (2), « *les Caractères de la danse* furent aussi exécutez par la nouvelle danseuse qui est de plus en plus goûtée du public ».

Les Caractères de la danse! Pas un des auteurs qui ont étudié l'Opéra au début du XVIIIe siècle ne paraît s'être arrêté sur ce titre, ni s'être préoccupé de l'œuvre à laquelle il pouvait bien se rapporter. Et peut-

(1) *Atys*, opéra de Quinault et Lulli, représenté pour la première fois à la Cour, le 10 janvier 1676, et à l'Académie royale de musique en août 1677.

(2) *Thétis et Pélée*, tragédie lyrique de Fontenelle et Colasse, représentée pour la première fois le 11 janvier 1689 et reprise pour la huitième fois le 23 décembre 1725.

être trouvera-t-on, comme nous, leur négligence assez injustifiée, quand on saura que ce divertissement, ce pot-pourri sans prétention forme le point de départ d'un chapitre extrêmement curieux de notre histoire théâtrale du XVIIIe siècle, au double point de vue musical et chorégraphique. C'est ce chapitre que nous voudrions essayer d'esquisser ici.

I

Les Caractères de la dance, fantaisie par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la musique de la chambre du roy et de l'Académie royale de musique, furent publiés par l'auteur lui-même en 1715 ; la partition se compose de six pages in-folio de musique gravée.

Comme le titre l'indique, cette « fantaisie » avait pour objet de résumer ce qui caractérisait les danses les plus en vogue à cette époque ; et, pour s'en convaincre, on remarquera que les nombreux changements de mouvements de la partition sont toujours accompagnés des titres des danses auxquelles ils correspondent. Les voici dans l'ordre : *Prélude*, *Courante*, *Menuet*, *Bourée*, *Chaconne*, *Sarabande*, *Gigue*, *Rigaudon*, *Passepied*, *Gavotte*, *Sonate*, *Loure*, *Musette*, *Sonate*.

Nous publions avec cette étude le texte musical des *Caractères de la danse*, ce qui, mieux que tous les commentaires, permettra au lecteur de juger l'œuvre. La partition originale ne contient aucune indication de mouvements. Faut-il s'en étonner ? Assurément non, car le titre même des danses en tenait lieu. On disait dans le langage courant, et Sébastien de Brossard est là pour l'attester au même temps où Rebel composait ses *Caractères de la danse*, que « le récitatif, par exemple, ne se chante pas de mouvement, mais que le menuet, la gavotte, la sarabande sont des airs de mouvement », ce qui revient à attacher formellement un mouvement précis à une danse donnée.

Nous n'avons point à décrire chacune de ces danses, dont l'enchaînement constitue la fantaisie de Rebel. Les dictionnaires de la première moitié du XVIIIe siècle en donnent de fort bonnes définitions. Nous avons, pour notre part, suppléé à l'absence d'indications dans la partition originale en ajoutant les mouvements d'après le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, et comme il s'agit d'un maître français, nous les avons notés à la française. Pourtant, nous avons été arrêté par une expression insolite. Que vient faire un morceau dénommé *sonate* au milieu d'airs de danse ? Une seule explication nous semble satisfaisante : c'est qu'il y a là un arrêt de l'action chorégraphique, le musicien reprenant ses droits pendant quelques mesures et le terme de *sonate*, désignant ici, croyons-nous, un intermède purement instrumental. C'est aussi le sentiment de Brossard : « Le mot, dit-il, vient de *suono* ou *suonare*, parce que c'est uniquement par le son des instrumens

qu'on exécute ces sortes de pièces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'instrumens ce que la *cantate* est à l'égard des voix (1). »

Les *Caractères de la danse* furent tout à fait dans le goût de l'époque à laquelle ils ont été composés.

L'auteur, Jean-Ferry Rebel (Rebel le père), tenait, depuis 1707, une partie de clavecin ou de violon à l'Académie royale de musique, où Mlle Prévost restait la seule étoile du corps de ballet, depuis le départ de Mlle Subligny (1705) : il est donc assez naturel de penser que, lorsqu'il s'agit d'interpréter à la scène le pot-pourri chorégraphique de Rebel, ce fut Françoise Prévost qui s'en chargea.

Il arrivait fréquemment alors, soit aux jours de spectacles de gala, soit aux représentations données au bénéfice des acteurs, lors de la clôture de Pâques, soit encore sur le théâtre de la Cour, d'user des spectacles coupés : opéras ou fragments d'opéras, suivis d'airs et de divertissements chantés et dansés par les premiers sujets. Nous pouvons présumer que *les Caractères de la danse*, exécutés par Mlle Prévost, firent bien souvent partie de ces spectacles.

Par malheur, au moment où Rebel publie sa partition (1715), le *Mercure* est extrêmement avare de renseignements sur les théâtres en général, et sur l'Académie royale de musique en particulier : il ne donne sur ce sujet aucune indication détaillée, et s'il lui arrive parfois de citer les noms des Comédiens-Français, il omet toujours ceux des artistes de l'Opéra.

C'est seulement en 1721 que le journal prend l'habitude d'ouvrir régulièrement une rubrique aux théâtres et de parler des spectacles avec quelque souci d'être exact, sinon complet. Ceci d'ailleurs se produit à point nommé pour que l'on puisse constater la faveur dont jouissent à ce moment *les Caractères de la danse.*

En effet, le *Mercure* du mois de juillet 1721 contient une longue pièce de petits vers — ils ne sont pas fameux, mais peu importe leur mérite littéraire pour le sujet qui nous occupe, — intitulée : *Parodie sur les « Caractères de la danse »*, et précédée de cet avertissement : « La parodie (2) que l'on donne ici sur *les Caractères de la danse* est un de ces vaudevilles galans qui piquent la curiosité des gens délicats. L'auteur a exprimé par ces vers ce que l'inimitable danseuse, qui a mis cet heureux caprice de musique en réputation [Mlle Prévost (3)], exprimait par ses attitudes et par ses pas toujours brillans, toujours variez. »

(1) Brossard (Sébastien de), *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703.

(2) Il ne faut pas prendre ici le mot *parodie* dans le sens que l'on attache ordinairement à ce terme et qui éveille toujours l'idée d'un ouvrage en prose ou en vers tourné en raillerie. Il signifie, dans le cas présent, un couplet composé tout exprès pour être chanté sur une mélodie faite à l'avance ; c'est dans ce sens que J.-J. Rousseau dit (*Dict. de la mus.*) : « Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles ; et dans la parodie, les paroles sont faites sur le chant ».

(3) En note.

Suit la pièce de vers. Elle est partagée en douze parties, ou mieux en douze couplets. Chacun de ces couplets correspond à une des parties de la fantaisie de Rebel (1), et commente la pantomime imaginée par la ballerine pour chacune des danses, dont se composait le divertissement.

A titre de spécimen, on peut citer le *Prélude* :

Dans son temple, un jour,
L'Amour
Vint dire aux mortels
Qui lui dressoient des autels :
« Formez des vœux ;
Je veux
Voir si votre âme inconstante
Sera contente.
Profités, amants, jeunes beautez,
Des dons qui vous sont présentez.

C'est assez plat, — n'est-il pas vrai? — pour qu'on borne ici la citation et que l'on s'en tienne à l'analyse des autres morceaux. La voici :

Courante : un vieil amoureux, soupirant pour une jeune beauté qui se rit de lui, ne demande à l'Amour « que de croire aimer » (?).

Menuet : une fillette de douze ans (*sic*), qui ressent déjà « mille confus mouvemens », prie l'Amour d'endormir sa maman, car elle attend son amoureux.

Bourée : une bergère amoureuse supplie l'Amour de désiller les yeux au berger qui la dédaigne.

Chaconne : un petit maître ne demande à l'Amour ni les cœurs, ni les faveurs, mais seulement la réputation d'un homme à bonnes fortunes.

Sarabande : un amant trompé se plaint et demande conseil à l'Amour.

Gigue : une jeune folle, traînant tous les cœurs après soi, demande à l'Amour un berger aimable et qui ne se lasse point de danser avec elle.

Rigaudon : un sot assure à l'Amour qu'il trouve toujours avec son argent, « sans soupirer et sans languir, des beautés à choisir ».

Passepied : une amante délaissée prie l'Amour de lui donner la force de feindre, dans l'espoir que sa froideur apparente ramènera son amant volage.

Gavotte : une amante, qui a fait fuir son amant, pleure sa peine et souhaite son prompt retour.

Loure : un amoureux, disciple de Bacchus, demande à l'Amour de boire toujours, car, « bien souvent, l'Amour vient en buvant ».

(1) Manque la *Sonate*, et justement cette omission nous semble confirmer ce que nous avons dit plus haut sur le caractère et le rôle de ce morceau dans la fantaisie de Rebel.

Musette : une amante si parfaitement heureuse qu'elle n'a pas de vœux à formuler, rend grâces à l'Amour.

Ainsi donc – qu'on veuille bien y prêter attention — si Rebel avait écrit *les Caractères de la danse* dans l'intention de mettre en valeur le « mécanisme » d'une danseuse, comme on écrit un *concerto* pour la seule *maestria* d'un virtuose, Mlle Prévost n'avait pas entièrement répondu à sa pensée, ou plutôt elle avait outrepassé ses intentions.

Sans doute, elle exécutait sur chaque air de danse les pas appropriés, mais elle faisait mieux : elle y introduisait un jeu de mines et d'attitudes extrêmement varié, et donnait ainsi à ce simple pot-pourri chorégraphique toute l'ampleur d'une pantomime charmante. Et pour peu que l'on rapproche des mouvements indiqués par le musicien les thèmes imaginés par la danseuse, on reconnaîtra la fantaisie et l'ingéniosité des adaptations de Mlle Prévost.

Pour la *courante*, ancienne danse dont l'air était lent, elle met en scène censément un barbon amoureux ; un petit maître fat et suffisant pour la *chaconne*, dont le mouvement était modéré et la mesure bien marquée ; un amant trompé pour la *sarabande*, danse à trois temps d'un caractère lent, grave et sérieux ; sur un air de *gigue*, vif, gai et sautillant, elle montre une jeune folle qui ne se lasse pas de danser ; elle choisit la *gavotte*, dont le mouvement ordinairement gracieux, souvent gai, était quelquefois aussi tendre et lent, pour l'amante délaissée ; enfin c'est sur une *musette*, dont le caractère était naïf et doux et le mouvement lent, qu'une amante heureuse rend grâces à l'Amour. De même pour les autres.

Mlle Prévost, collaborant ainsi à sa façon avec Rebel, avait élargi la donnée primitive : des *Caractères de la danse*, elle avait fait *les Caractères de l'amour* : « *Les Caractères de l'amour*, parodies sur *les Caractères de la danse*, dit le *Mercure* du mois d'août 1722 — en faisant allusion à la pièce de vers que nous avons analysée, — ont été si goûtez du public que cela nous engage à lui donner aujourd'hui *la Guerre d'amour*, parodie sur *les Caractères de la guerre*, du sieur Dandrieu, organiste de S. Médéric (1). Nous devons cette nouvelle parodie à M. Gautier de Mésieux. »

On peut juger par toutes ces « parodies » du succès de l'œuvre qui leur avait donné naissance. Aussi bien est-ce, pour ces années, les seuls

(1) *Les Caractères de la guerre, ou Suite de symphonies ajoutées à l'opéra,* par M. Dandrieu, organiste de Saint-Merry. Paris, au Mont-Parnasse [C. Ballard], 1718, in-4° obl., 30 p. — Dans cette poésie, chacun des couplets, au lieu de porter le titre d'une danse — courante, menuet, gavotte, etc., — est précédé de l'indication d'un air militaire : bouteselle, fanfare, retraite, etc. ; suivent quelques conseils pour chanter ces paroles sur la musique de Dandrieu.

renseignements que nous puissions recueillir : Mlle Prévost s'est momentanément éloignée de la scène, où personne ne la remplace, pas plus dans les « entrées » d'opéras que dans le divertissement de sa création.

Après une longue absence, elle rentre le 10 octobre 1724, et dès l'année suivante on peut constater qu'elle a repris, toujours avec le même succès, la fantaisie de Rebel : ainsi le 2 novembre 1724, la duchesse d'Orléans demande qu'on remplace *le Ballet des âges* par *Thétis et Pélée*, et le *Mercure* ajoute que Mlle Prévost « dansa également *les Caractères de la danse* que cette princesse avoit aussi demandez » ; à la représentation donnée le 23 septembre 1725 en l'honneur des princes de Bavière, « tout le divertissement fut terminé par *les Caractères de la danse,* que la Dlle Prévost dansa avec la grâce, la vivacité et la légèreté que tout le monde lui connaît » ; enfin le 17 décembre suivant, un spectacle coupé donné à Fontainebleau finit encore sur le divertissement de Rebel, exécuté par l'étoile de l'Académie royale de musique.

II

L'année d'après, ont lieu les débuts de Mlle Camargo (5 mai 1726), que suivront bientôt ceux de Mlle Sallé (14 septembre 1727).

Ce sont deux élèves de Mlle Prévost que le public accueille, dès leur apparition, de la façon la plus flatteuse, mais dont la personnalité est si tranchée et la « manière » si dissemblable, si opposée même, qu'elles ne tardent pas à avoir, l'une et l'autre, leur coterie d'admirateurs passionnés. En 1727, la première a dix-sept ans, la seconde pas plus de seize ; et déjà se dessine entre elles une rivalité, qui va grandir et se prolonger pendant une vingtaine d'années.

Mlle Sallé se montre tout de suite la digne héritière des traditions de Mlle Prévost, danseuse classique par excellence ; elle restera toujours une ballerine moins vive que fine, moins agile que gracieuse, et la protagoniste la plus sûre et la plus convaincue de la danse « noble et contenue ». Toute différente était la Camargo : elle se révélait virtuose admirable, créatrice d'un genre tout nouveau de sauterie — de « gigotage », disaient ses ennemis — avec ce brio, ce diable-au-corps, cette fougue de la jeunesse, auxquels le public ne résiste pas.

De fait, sa « vivacité » éblouit le parterre : le mot revient toujours, dès qu'il est question de caractériser son jeu, et quand on veut louer sa façon d'interpréter *les Caractères de la danse*, on constate que « les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien ».

Aussi bien, si elle choisit la fantaisie de Rebel comme morceau de début à l'Académie royale de musique, c'est, à coup sûr, parce qu'elle n'avait trouvé aucune « entrée » qui pût mieux servir ses qualités et mettre plus complètement en relief l'impeccable sûreté de son méca-

nisme. *Les Caractères de la danse* ne sont pas pour elle, comme pour Mlle Prévost, prétexte à d'ingénieuses pantomimes, mais matière à danser, si j'ose dire, et rien de plus. Elle ne fit d'ailleurs rien d'autre, durant toute sa carrière, que danser pour danser.

Cependant Mlle Sallé montre des idées plus originales. Elle vient de la Foire, où son oncle, le célèbre arlequin Francisque, entouré d'une troupe à peu près exclusivement composée des membres de sa famille — les Molin, les Sallé, les Cochois, — interprète des pantomimes qui font courir tout Paris à ses tréteaux. Dès sa plus tendre enfance, elle a appris à cette excellente école l'art des attitudes et l'éloquence des gestes, et que c'est peu de savoir danser élégamment, si l'on ne se soucie point d'exprimer quelque chose en dansant. Il lui semble notamment que l'on peut mettre autre chose que des cabrioles et des entrechats dans *les Caractères de la danse*, et, à l'exemple de Mlle Prévost, elle en fait une pantomime. Mais pour que cette pantomime soit plus complète, plus expressive encore, elle apporte, dans son exécution, une innovation capitale : Mlle Prévost la dansait seule ; Mlle Sallé la dansera avec un cavalier.

Le 17 février 1729, lit-on dans le *Mercure*, à la fin de l'opéra d'*Alceste* (1), « la Dlle Sallé et le sieur Laval, tous deux en habits de ville et sans masque, dansèrent ensemble *les Caractères de la danse* qui firent un extrême plaisir à une très nombreuse assemblée » ; dans un spectacle coupé, donné à la cour le 8 mars suivant, « la Dlle Sallé et le sieur Laval, de l'Académie royale de musique, dansèrent *les Caractères de la danse* entre les deux pièces et reçurent des applaudissemens bien méritez » ; enfin le 28 et le 29 du même mois, même succès pour Mlle Sallé et son partenaire, lors des représentations données au bénéfice des acteurs, avant la clôture de Pâques.

L'année suivante, à la même occasion, c'est le tour de la Camargo de se faire applaudir dans le divertissement de Rebel, qu'elle danse à sa façon, c'est-à-dire « avec toute la vivacité dont elle est capable » (18 mars 1730). Le *Mercure* le dit et nous devons le croire, d'autant qu'il reproduit identiquement son appréciation à un an de distance, à propos des représentations pour la capitation des acteurs du 5 et du 10 mars 1731.

III

A cette époque, Mlle Prévost est retirée du théâtre depuis quelques mois déjà, et Mlle Camargo, après une éclipse passagère, reparaît au premier rang, plus brillante que jamais et d'autant plus fêtée que sa

(1) *Alceste*, tragédie lyrique de Quinault et Lulli, représentée pour la première fois le 19 janvier 1674, et reprise pour la sixième fois le 30 novembre 1728.

rivale, à la suite de démêlés avec la direction de l'Opéra, est partie pour Londres.

Là, John Rich, le directeur du théâtre de Lincoln's Inn Fields, a formé une troupe franco-anglaise très goûtée d'un public qui prise au plus haut point la pantomime et les ballets.

Or Mlle Sallé, son frère et un autre acteur forain nommé Nivellon, qui sont les vedettes de Lincoln's Inn Fields, reprennent sur cette scène anglaise leurs succès parisiens. Les programmes sommaires, publiés dans les journaux du temps, annoncent, par exemple, que Nivellon exécutera la célèbre « sabotière » (*wooden dance*) qu'il avait créée en 1728, lors de ses débuts à la Foire Saint-Laurent, dans *Achmet et Almanzine* (1), et qui passa longtemps pour le modèle du genre ; et nous y voyons souvent annoncés aussi « *les Caractères de la danse*, dans lesquels sont développés tous les mouvements de la danse » (*in which are display'd all the movements in dancing*), interprétés par Mlle Sallé et son frère.

Puis, après une triomphale représentation à bénéfice, que le roi, la reine et les princesses honorent de leur présence, la ballerine revient à Paris, rentre à l'Opéra au mois de juin 1731, et le silence se fait, un moment, sur le divertissement de Rebel.

IV

Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer tout au long pourquoi Mlle Sallé quitta de nouveau l'Académie royale de musique en 1732 et repartit pour Londres à la fin de 1733. Si les jalousies auxquelles elle se trouvait alors en butte contribuèrent pour une bonne part à cette détermination, il faut se rappeler aussi que la danseuse avait, sur la question des ballets, des idées très personnelles, très « avancées », pourrait-on dire, et en opposition absolue avec celles de ses directeurs, de ses camarades et de la plus grande partie du public : le dépit de ne pouvoir faire accepter ses vues lui rappela John Rich et les triomphes de Lincoln's Inn Fields. Là, peut-être, on pourrait tenter quelque chose...

C'est que, vingt-sept ans avant Noverre, Mlle Sallé avait eu l'intuition du « ballet d'action » ; elle s'était préoccupée de relier au drame les intermèdes de danse qui venaient brusquement et inutilement l'interrompre, sans autre raison que celle de fournir à chaque étoile, homme ou femme, l'occasion de placer son « entrée » favorite ; elle aurait souhaité voir les ballets intrigués, se mêlant à l'action générale, servant le drame lyrique au lieu de l'interrompre, ayant leurs

(1) *Achmet et Almanzine*, opéra-comique de Le Sage et d'Orneval, musique de Fuzelier, représenté à la Foire, le 30 juin 1728.

situations, leur nœud, leur dénouement, bien loin de présenter une succession de tableaux sans intérêt, sans relations entre eux et sans lien avec le drame lui-même. On ne l'avait pas comprise, et ses efforts sur ce point — tout comme sur le chapitre du costume — étaient restés vains. Elle repartit pour Londres.

De cette saison 1733-1734, datent ses plus beaux triomphes et ses créations les plus originales : sur cette scène de Covent-Garden, qu'elle allait inaugurer, elle put donner librement toute sa mesure et réaliser dans des ballets-pantomimes de sa composition — tels que *Pygmalion* et *Bacchus et Ariane* — le véritable « ballet d'action » qu'elle avait rêvé de produire à Paris, sur la scène de l'Académie royale de musique.

Le jour de son « bénéfice » (21 mars 1734), on relève dans le programme : « Plusieurs nouveaux divertissements de danse, en particulier *les Caractères de l'amour*, dans lesquels les différents sentiments de l'amour seront exprimés par Mlle Sallé ».

Mais ce divertissement est-il vraiment si nouveau que l'affiche veut bien le dire ? Ne sont-ce pas là, plutôt, *les Caractères de la danse*, un des succès de Mlle Sallé en 1731 à Lincoln's Inn Fields, reparaissant avec un titre nouveau ? Et ce titre lui-même, ne l'avons-nous pas déjà vu donner, dans le *Mercure*, aux *Caractères de la danse*, à l'époque où Mlle Prévost faisait de la fantaisie chorégraphique de Rebel une interprétation pantomime si personnelle ?

Le morceau retrouve d'ailleurs son succès d'autrefois ; aussi Mlle Sallé le donne-t-elle pendant tout le reste du mois de mars et tout le mois d'avril 1734, jusqu'à la fin de la saison théâtrale. Après quoi, bien loin de songer à rentrer en France, elle renouvelle son engagement avec John Rich pour l'année suivante.

On est alors, à Londres, en pleine crise théâtrale : le compositeur G.-F. Hændel, qui dirigeait une troupe d'opéra à Haymarket, étant arrivé au terme de son engagement avec Heidegger, le propriétaire de cette salle se voit supplanter auprès de lui par la troupe rivale que dirige Porpora.

Voici donc Hændel sans théâtre et obligé de traiter avec John Rich, afin de pouvoir donner, sur la scène de Covent-Garden, des représentations d'opéra alternant avec les jours de comédie. Mlle Sallé, qui est liée par contrat avec Rich, entre tout naturellement dans la combinaison, et Hændel, qui apprécie à sa valeur ce nouvel élément de succès, cherche le moyen d'en tirer parti aussitôt.

Comme c'est une reprise du *Pastor fido* (1) qui doit servir de spectacle de réouverture, le compositeur commence par augmenter son opéra d'un ballet. Mais ce n'est pas tout : « M. Hændel ouvrira demain,

(1) Le *Pastor fido*, opéra italien de Pasqualigo et Hændel, avait été représenté pour la première fois le 22 novembre 1712, sans prologue et sans ballet.

lit-on dans *the Bee* du 8 novembre, avec l'opéra du *Pastor fido*, qui sera précédé d'une nouvelle représentation dramatico-musicale ».

Et en effet, avant l'opéra, un prologue de circonstance, spécialement écrit à l'intention de Mlle Sallé, permet à l'étoile de mettre en valeur ses talents de danseuse-mime.

De ce morceau, connu sous le titre de *Terpsichore*, le compositeur n'avait pas eu à chercher bien loin le sujet. Ce n'est, à tout prendre, qu'une paraphrase des *Caractères de l'amour*, ou des *Caractères de la danse* mis en pantomime, que Hændel avait dû voir interpréter par Mlle Sallé, la saison précédente ; une analyse sommaire permettra au lecteur de s'en rendre compte.

Apollon raconte à Érato qu'il a quitté le Parnasse pour juger si sa nouvelle académie (entendez : le théâtre de Covent-Garden) est digne de lui, et demande à la muse de la Poésie si Terpsichore n'y viendra point. Érato répond que sa sœur ne saurait être loin, et, en effet, Terpsichore (Mlle Sallé) fait son entrée.

Apollon et Érato, en un duo, l'engagent à s'unir à leurs harmonieux accords, et la muse de la Danse répond aussitôt en exécutant une sarabande sur le thème du duo. Le dialogue reprend ensuite :

APOLLON.

Col tua piede brilla Amor
E fa l'anima goder.

ERATO.

... Pingi i trasporta d'un amator
Che si promette l'amato ben.

Et Terpsichore dépeint les transports de l'amant sur un air de gigue. Puis, après un nouveau duo (*Tuoi passi son dardi*), elle change de danse et exécute plusieurs figures.

Mais, lui dit Apollon :

La gelosia vieco il furor
Che della mente turba il seren, etc.

ERATO.

Dimostra la forza di quelle passioni !

Et la muse de la Danse figure les craintes et les espoirs d'un cœur jaloux.

Enfin, après avoir représenté la rapidité des vents par une danse très animée qui excite l'admiration d'Apollon et d'Erato :

Hai tanto rapido leggiero il pie
Zeffiro appena potria il seguir,

elle disparaît au milieu d'un chœur final (1).

V

Ce n'est pas là le dernier avatar des *Caractères de la danse !* Quelques mois plus tard, Mlle Sallé, violemment attaquée, criblée d'épigrammes et enfin sifflée en plein théâtre, quittait Londres pour n'y plus revenir. Rentrée à Paris, elle reprenait sa place à l'Académie royale de musique, le 23 août 1735, à l'occasion de la première représentation des *Indes galantes*, de Rameau, où sa charmante création du divertissement des fleurs lui valait d'enthousiastes applaudissements.

Il semble que la fantaisie de Rebel soit passée de mode depuis bien longtemps, car il n'en est plus question dans les programmes de l'Opéra ni dans ceux de la Cour. Toutefois, le 7 mars 1736, à la représentation au bénéfice des acteurs qui marquait la clôture avant Pâques, « la D^lle^ Sallé, dit le *Mercure*, dansa sur un air intitulé *les Caprices de l'amour*, et elle fut très applaudie : elle avait déjà dansé cette entrée sur le théâtre de Londres ». Il y a là, sans doute, une méprise du rédacteur, qui confond *les Caprices de l'amour* avec les *Caractères de l'amour* dont Hændel s'était inspiré pour son prologue du *Pastor fido*. Quoi qu'il en soit, la danseuse ne paraît pas avoir renouvelé sa tentative, et si l'on veut entendre parler des *Caractères de la danse*, il faut passer du coup à l'année 1738.

(*La fin au prochain numéro.*) EMILE DACIER.

(1) Il n'est pas sans intérêt de remarquer l'analogie qui existe entre ce prologue du *Pastor fido* et celui des *Fêtes grecques et romaines*, le ballet de Fuselier et Colin de Blamont, représenté, pour la première fois le 13 juillet 1723.

Apollon y vient voir Clio et Erato, qui se sont assemblées pour célébrer les héros de l'histoire : « Une muse nous manque », leur dit-il. C'est Terpsichore qui entre accompagnée de ses élèves et à qui Apollon demande d'exécuter quelques danses. Ici, ce dialogue que l'on rapprochera des vers italiens cités plus haut :

ERATO.

Vous peignez à nos yeux les transports des amans,
Les tendres soins, la flatteuse espérance,
Le Désespoir jaloux, la cruelle Vengeance ;
Tous vos pas sont des sentimens.

APOLLON.

Zéphire vole sur vos traces,
Plus vif que dans les plus beaux jours, etc.

La musique et la magie (III).

(D'après le cours de M. J. Combarieu au Collège de France.)

Traditions japonaises. — De tout temps, on a attribué à la musique un pouvoir surnaturel, une origine divine, une fonction magique.

Exécutée par un orchestre de shos (sorte d'instrument à vent qu'on a comparé à la *virginale* ou orgue portatif du moyen âge), de flûtes, d'hichirikis (instrument appelé aussi *le tube au son triste*), de tambours et de gongs, la musique nationale des Japonais paraît bien cacophonique à des oreilles européennes. Elle a cependant une histoire vénérable qui, à travers la période des chroniques dignes de foi, remonte à l'âge mythologique le plus lointain. Un jour, la déesse du Soleil, Amatérasu, outragée par la brutalité de son frère, alla se cacher, irritée, dans une caverne. (Remarquons en passant qu'ici c'est le Soleil qui est une femme, tandis que la Lune est un homme. Il en est de même dans la mythologie germanique ; ainsi, dans la *Götterdammerung* de R. Wagner, les Filles du Rhin invoquent le Soleil : « *Frau* Sonne. ») Voilà donc le monde privé de lumière. Les huit millions de dieux et de déesses qui composent alors l'Olympe d'extrême-Orient viennent supplier Amatérasu de reparaître dans son royaume. Elle reste inflexible. Un dieu plus avisé que les autres imagine le moyen suivant. Il prend six grands arcs, les attache fermement ensemble, les fixe sur le sol, et se met à faire vibrer doucement leurs cordes. Puis il fait avancer jusque sur le seuil de la caverne la blonde Améno-Uzumé (1), dont la robe est brodée de fleurs, les cheveux noués avec des pampres de vigne ; dans une main, elle tient un faisceau de branches de bambou. Tandis que les cordes des arcs commencent à se faire entendre, Améno-Uzumé marque la mesure en remuant ses branches de bambou ; puis, le rythme devenant plus marqué, elle plie son corps souple : elle danse. Enfin, elle chante... Curieuse, attirée et charmée, la déesse du Soleil, Amatérasu, sort de sa caverne, et, avec elle, la lumière est rendue au monde. Mais cette épreuve a donné à réfléchir aux dieux. Ils se mettent à cultiver la musique, le chant et la danse, pour que, si le cas se renouvelle, ils puissent se tirer d'embarras.

L'Encyclopédie Sansai-Zuyé (*Toutes les choses qui sont dans le ciel, sur la terre et dans le cerveau humain, développées et illustrées*) a baptisé Améno-Uzumé l'« Apollon japonais ». C'est la déesse qui inventa les arts du rythme et les donna à l'humanité, pour la préserver des ténèbres. C'est aussi à elle qu'on attribue l'invention d'un autre instrument national, le Yamata-Fuyé, flûte aussi appelée « l'oiseau des cieux ». — Le mythe de la caverne est une conception poétique de l'éclipse. Aujourd'hui encore, certaines peuplades orientales ont l'habitude de battre le gong, quand il y a une éclipse, ou de faire un vacarme assourdissant auquel ils attribuent le pouvoir de faire renaître la lumière.

(*A suivre.*)

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro la publication du cours du Collège de France (Introduction à l'histoire générale de la musique, suite).

(1) Les noms propres ne sont pas toujours les mêmes dans les diverses relations de cette légende ; mais peu nous importe ici.

Acoustique et musique (1)

DE L'INEXISTENCE DES SONS DITS « HARMONIQUES »

A M. J. Combarieu, directeur de la Revue musicale.

Dans le numéro du 1er novembre, ayant cité des exemples d'une modulation simple, vous me posez cette question : « M. le Dr Guillemin ne pense-t-il pas qu'il y a dans ces exemples une confirmation de la théorie qui voit dans la position des harmoniques une des bases de l'harmonie et de la composition ? »

Ma réponse, vous vous en doutiez, est absolument négative ; mais il ne suffit pas de nier, il faut faire une démonstration qui persuade ; et alors mon embarras commence. Il ne provient pas, croyez-le, du manque d'arguments, mais d'une difficulté spéciale qui est assez délicate à exprimer ; je la formulerai ainsi :

Je ne puis répondre qu'*en acousticien* ; or, vous avez posé la question *en musicien*. Ce *distinguo* m'oblige à quelques éclaircissements.

A l'inverse de beaucoup de mes confrères en acoustique, je crois que les théories musicales sont actuellement prématurées et leur utilité contestable. Elles intéressent surtout les théoriciens ; elles passionnent modérément les musiciens, qui sont des précurseurs, et non des esclaves soumis à nos systèmes, lesquels sont infiniment trop simplistes pour être vrais. La bonne cuisine était pratiquée longtemps avant que la chimie fût sortie de ses limbes ; la chimie, malgré ses grands progrès, reste encore très arriérée ; elle a fort peu contribué aux progrès de l'art culinaire ; on pourrait même soutenir que son influence a été plutôt fâcheuse, puisqu'elle a inventé la margarine qui vaut moins que le beurre, la saccharine qui ne vaut pas le sucre, etc., etc. De même il existe, et il a existé, nombre de chanteurs délicieux qui ignorent l'anatomie et la physiologie du larynx ; les compositeurs de génie ont composé leurs œuvres immortelles sans prendre parti pour les théories de Helmholtz, ou contre celles de M. Riemann.

Ces faits étant indiscutables, laissez-moi risquer une comparaison un peu osée. Vous avez ouï parler de certains *sujets* qui ont le *don de seconde vue* ; il suffit qu'on leur bande les yeux pour qu'ils *voient* très bien des objets cachés à deux pas ou à mille lieues ; ces êtres exceptionnels ne peuvent accorder qu'une attention fort distraite aux procédés d'investigation des meilleurs policiers, qui, eussent-ils le génie d'Edgard Poë, sont souvent mis en défaut.

Or je dirais volontiers que les musiciens possèdent véritablement le *don de seconde ouïe* : ils entendent les accords les plus compliqués et débrouillent sans peine l'enchevêtrement des parties, même s'ils deviennent sourds comme Beethoven. Il est donc tout naturel qu'ils se refusent à modifier les harmonies qu'ils ont senties ou devinées, même si elles se prêtent difficilement aux systèmes des théoriciens les plus retors.

Mais s'ils sont intransigeants pour ce qui concerne la pratique de leur art, ils sont, au contraire, très accommodants lorsqu'il s'agit de *théories* ; aussi n'est-il

(1) L'abondance des matières nous a obligés à reculer la publication de cette lettre, dont l'intérêt, d'ailleurs, est d'ordre général.

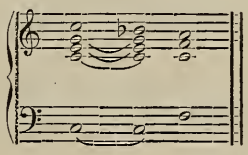
pas rare qu'ils acceptent sans difficulté les principes les plus opposés, selon qu'il s'agit de pratique ou de théorie. En voici des exemples.

a) Les musiciens soutiennent — et ils ont raison de soutenir — que le caractère d'un morceau change quand on le transpose (1), fût-ce d'un demi-ton, fût-ce d'une octave, et qu'un air écrit pour homme ne convient pas à une soprano ; mais *b*) ils admettent aussi que l'accord parfait *do-mi-sol* reste l'accord parfait *do-mi-sol*, quand on transpose d'une ou plusieurs octaves l'une des notes, ou même les trois notes de cet accord — et je trouve qu'ils ont tort.

c) Ils soutiennent — et ils ont raison de soutenir — que le caractère d'un morceau change suivant qu'on fait ou non ressortir certaines notes dans le *marcato il canto* (2) ; mais *d*) ils admettent que l'accord *do-mi-sol* ne change pas quand on « renforce » certaines notes en les « répétant » une ou plusieurs fois à l'octave ; — et je trouve qu'ils ont tort. Etc.

Il est évident pour moi que les opinions *b*) et *d*) sont des concessions bénévoles que les musiciens font aux théoriciens : ceux-ci, devant les complications de l'harmonie, éprouvent le besoin de simplifier les accords de 5 ou 6 notes afin de les expliquer, ou même afin de pouvoir en parler sans trop allonger le discours ; mais les compositeurs se fâcheraient tout rouge si l'on faisait subir à leurs harmonies ces changements qu'ils déclarent permis et qui ne le sont pas du tout.

Comme preuve à l'appui de mon dire, je m'en tiendrai à l'exemple simple que vous me proposez, en haut de la page 522 (modulation de *do* en *fa*).



Dans votre accord d'entrée, la tonique *do* est répétée trois fois, alors que la tonique *fa* l'est seulement deux fois dans l'accord final. De plus, dans cet accord final, vous avez écrit do_3-fa_3-la_3, et cette combinaison produit, comme vous le dites, une impression de sécurité et de calme ; mais si je hausse le *do* d'une octave, afin d'avoir fa_3-la_3-do_4, comme vous l'écrivez à la ligne 3, je trouve à cet accord un air interrogatif, tandis que l'accord la_2-do_3-fa_3, obtenu en baissant la_3 d'une octave, est pénible et embarrassé.

Arrivons à l'acoustique : pas plus que le *sens musical* des compositeurs, l'acoustique n'autorise les transpositions d'octave, car elles lui imposent des énoncés très différents. Lorsqu'on passe de l'accord do_3-mi_3-sol_3 à l'accord interrogatif fa_3-la_3-do_4, l'acoustique dit que l'accord parfait a *monté d'une quarte* ; or vous raisonnez comme s'il avait *baissé d'une quinte* et était fa_2-la_2-do_3 ; enfin si vous tenez à introduire « l'*harmonique 3* », il faudrait descendre de do_3-mi_3-sol_3 à fa_1-la_1-do_2. En somme, si l'on s'en tient à l'accord do_3-fa_3-la_3, que vous avez écrit, nul ne peut dire s'il dérive de l'accord do_3-mi_3-sol_3, élevé ou abaissé ;

(1) Les théoriciens expliquent ce changement en disant que la consonance d'un accord varie en raison inverse de sa hauteur.

(2) Dans mon *Etude des accords binaires*, je n'ai trouvé leurs propriétés qu'en donnant aux deux notes des intensités rigoureusement égales.

et d'aucun côté je ne vois matière à intervention de l'harmonique 3 que vous invoquez pour descendre d'une quinte 3/2, ni de l'harmonique 4 qui ferait monter d une quarte 4/3.

Une autre preuve que les harmoniques n'ont rien à voir à cette modulation, c'est que votre deuxième accord *do-mi-sol-si♭* est déjà en *fa* ; le passage s'est fait tout seul, sans transition aucune, par la simple substitution de $si♭_3$ à do_4 (1).

Voici encore une raison pour nier la participation des « harmoniques » (je les appelle *Harmoniques Théoriques Supérieurs* ou H T S) à la modulation simple de *do* en *fa* ; c'est qu'on peut tout aussi bien l'attribuer aux « sous-harmoniques » (je les appelle *Harmoniques Théoriques Inférieurs* ou H T I). En effet, au lieu de dire que do est un H T S de *fa*, rien n'empêche de dire que $fa = \frac{1}{5}$ est un H T I de do = 1, ainsi qu'on le voit par la comparaison des deux séries :

Série H T S	1	2	3	4	5	...
	fa_1	fa_2	ut_3	fa_3	la_3	...
Série H T I	4	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	...
	ut_3	ut_2	fa_1	ut_1	$la♭_0$	...

M. Hugo Riemann essaye de contenter tout le monde en faisant intervenir les deux séries *à volonté* ; je crois m'approcher davantage de la vérité en n'invoquant ni l'une ni l'autre.

Il est bien d'autres cas où l'on invoque *à volonté* l'une ou l'autre série. Ainsi la *loi de Seebeck* peut s'énoncer indifféremment :

Un son grave donné met en vibration tout résonateur accordé sur l'un quelconque de ses H T S ;

Ou bien : un résonateur donné est mis en vibration par tout son qui est l'un quelconque de ses H T I ; mais ni l'un ni l'autre de ces énoncés n'implique la croyance à l'*existence* soit des H T S, soit des H T I ; les uns et les autres restent des sons *Théoriques*, et rien de plus.

On sait la mésaventure qui arrive en ce moment aux rayons N : beaucoup les ont vus, ou plutôt ont vu leurs effets, mais beaucoup n'ont pas réussi à les voir ; si bien que la question de leur existence vient d'être posée devant les savants de tous les pays. Il en est de même pour les sons H T S ; beaucoup les ont entendus, beaucoup ont été impuissants à les entendre, et j'ai posé aux savants la question de leur *existence* ; mais il semble que nul n'ait entendu mon appel.

J'ai pourtant accumulé un gros faisceau de preuves contre l'existence des H T S. Une bonne partie, un quart peut-être de mon ouvrage sur la *Génération de la Voix et du Timbre* est consacrée à réfuter les arguments de Helmholtz ;

(1) C'est ainsi que les choses se passent continuellement. Soit, par exemple, la Sonate I de Beethoven pour piano et violon, dont les 20 premières mesures sont nettement en *ré* majeur. Le sol ♯ (modulation en *la*) et le *do* ♮ (modulation en *sol*) s'y présentent alternativement, et même *simultanément* sans préparation aucune. Ce dernier cas se présente à la mesure 20 : le chant du violon est en *ré* (ou en *la* ?), la main droite du pianiste trille sur *sol* ♯, et sa main gauche tient l'accord *si♭-ré*. Déjà à la mesure 18, le violon et la main gauche du pianiste jouent en *sol*, tandis que la main droite fait des arpèges en *ré*. — Au lieu de dire que les compositeurs *modulent* sans cesse, à toutes les mesures, j'aime mieux dire, vous le savez, que *sol* ♯ et *do* ♮ existent dans le gamme de *ré*, ou bien que la gamme de *sept* notes a été remplacée depuis longtemps par des gammes plus riches, lesquelles à leur tour s'enrichiront par de nouveaux apports ; c'est ce que je souhaite.

et mon argumentation me paraît avoir une certaine force, puisqu'elle consiste à dire ceci :

Toutes les preuves données par Helmholtz reposent sur les vibrations des cordes ; or, 1° ses expériences sur les cordes sont erronées (ceci est prouvé par mes expériences personnelles, et aussi par celles de Kaufmann, Maurat, pp. 247, 476 et suivantes) ; — 2° même si les expériences de Helmholtz étaient exactes, elles ne prouveraient rien, attendu qu'elles établissent une confusion inadmissible entre les *sons partiels* (sons des expériences de Sauveur) et les H T S (sons *Théoriques* bien différents des sons partiels) ; — 3° vous avez cité ici même les expériences de M. Larroque, sur les « lacunes auditives » de certaines oreilles moins rares qu'on ne le pensait ; ces expériences démontrent nettement que le « timbre » des sons n'est pas dû à la présence ou à l'absence de certains H T S.

Donnons encore une preuve nouvelle, et inédite, de leur non-existence. Admettons un instant que les H T S existent, et considérons un accord de quarte, formé par des sons musicaux, soi-disant « riches en harmoniques ». Nous nous trouvons en présence des deux séries de sons que voici :

4		8	12	16		20	24...
ut_3		ut_4	sol_4	ut_5		mi_5	sol_5
3	6	9	12	15	18	20	24...
sol_2	sol_3	$ré_4$	sol_4	si_4	$ré_5$	fa_5	sol_5

Des tableaux de ce genre sont dressés par nombre d'acousticiens; ils s'en servent pour expliquer que la quarte est moins consonante que la quinte ou l'octave, vu que les harmoniques communs, qui sont ici 12 et 24, sont plus clairsemés que dans les séries de la quinte et surtout de l'octave, tandis que les harmoniques discordants 8 et 9, 15 et 16, 20 et 21, etc., y sont plus nombreux.

Mais le tableau ci-dessus nous impose une conclusion bien plus nette : c'est que les « harmoniques » 12, 24 etc., qui sont communs aux deux séries, devraient *doubler d'intensité*. Or les acousticiens, et les musiciens, sont unanimes sur ce point : ils entendent le son $1 = ut_1$ (*son différentiel* : $4 - 3 = 1$), et même l'abominable son 7 (*son d'addition* : $4 + 3 = 7$), et quelques autres sons plus faibles ; mais nul n'a entendu le *son de multiplication* $4 \times 3 = 12 = sol_4$; donc ce son sol_4 n'existe ni comme harmonique 3e dans le son aigu ut_3, ni comme harmonique 4e dans le son grave sol_2.

En raisonnant de la même façon sur la quinte $ut_2 = 2$ et $sol_2 = 3$, on constaterait que le son $sol_3 = 6$ n'est pas entendu, ce qui prouve que le son grave ut_2 est dépourvu de son harmonique 3e, et le son aigu sol_2 de son harmonique 2e. — Par conséquent tous les faits s'accordent pour proclamer que les H T S n'existent pas (1).

Il ne reste qu'une ressource aux partisans des H T S, c'est de dire : si les H T S n'ont pas d'existence *objective*, ne peuvent-ils exister *subjectivement* ? — En répondant *oui* à cette question, peut-être arriverons-nous à avoir une opinion exacte sur les H T S. Je vais tâcher de m'expliquer clairement.

(1) On aurait tort de m'objecter qu'il est très facile de faire rendre à une corde simultanément le son 1 et son octave, que beaucoup d'expérimentateurs ont entendu deux sons sortir simultanément du même tuyau, que certains larynx sont affligés de *diphtonie*, etc. Ces faits n'ont rien à voir avec les H T S.

1er fait. — Alors que les accords parfaits 3-4-5 ou 4-5-6 sont entendus et analysés si facilement par les musiciens, ils ne sont jamais entendus par eux, lorsqu'on produit le son 1, qui est supposé contenir les H T S 2, 3, 4, 5, 6, etc. Ce fait prouve la non-existence objective des H T S.

2e fait. — Mais si vous touchez une corde grave du piano, $ut_1 = 1$, et si vous dites à l'auditeur : écoutez attentivement le son $5 = mi_3$; si au besoin vous l'aidez en touchant discrètement la note mi_3, l'auditeur *entendra* mi_3, et même il pourra constater que cet H T S mi_3 est un peu plus bas que le mi_3 *tempéré* du piano. Cette expérience, citée par Helmholtz, réussit fort bien même avec des personnes peu musiciennes. Elle réussit également si on attire l'attention de l'auditeur sur un autre H T S, sur $sol_2 = 3$ au lieu de $mi_3 = 5$.

En un mot, on n'entend pas les H T S simultanément, en bloc ; mais on peut entendre chacun d'eux séparément, en détail : quelques musiciens (Garcia, croyons-nous) ont entendu ainsi jusqu'à l'H T S isolé 17.

Cette faculté étrange que nous possédons, d'être sourds à l'audition simultanée des H T S, et d'être très sensibles à l'audition spéciale d'un H T S en particulier, est, à notre avis, 1° une preuve de la non-existence objective des H T S, 2° une preuve aussi de leur existence subjective ; et voici l'explication que nous en avons donnée.

La membrane du tympan est un résonateur ; elle ressemble donc à la membrane ou aux crins de la Mysis que cite Helmholtz (1) ; comme eux, elle obéit à la loi de Seebeck, c'est-à-dire vibre très bien quand on donne le son sur lequel elle est accordée, et qui est nécessairement un son aigu ; elle vibre un peu moins bien à mesure qu'on donne un H T I de plus en plus éloigné, de plus en plus grave.

Mais le tympan est en outre un résonateur vivant, dont le *son propre* peut varier grâce à la tension variable exercée par la chaîne des osselets ; de même que l'œil possède une faculté d'*accommodation* dont il use pour mieux voir les objets situés à des distances différentes, de même l'oreille *s'accommode* pour mieux entendre les sons situés à diverses hauteurs : *écouter un son*, c'est donner à son tympan la tension favorable qui permet de le mieux entendre.

En conséquence, dans l'expérience de Helmholtz, lorsqu'on attire l'attention d'un auditeur sur un son aigu mi_3, l'auditeur accommode son tympan pour qu'il vibre à l'unisson de mi_3, puis, quand on produit ut_1, le tympan vibre pour ut_1, qui existe, et pour mi_3 qui n'existe pas, parce que les chocs lents dus au son ut_1 éveillent les vibrations 5 fois plus rapides qui correspondent au son propre du tympan.

Cette théorie explique pourquoi l'on peut entendre isolément l' « harmonique » 5, ou tel autre qu'on voudra, et pourquoi l'on n'entend pas simultanément « les harmoniques » 2, 3, 4, 5... Elle est d'accord avec les faits, et il n'existe pas d'autre explication, à ma connaissance.

En conséquence, si, pour expliquer les modulations, j'étais obligé de choisir entre la série H T S et la série symétrique H T I, j'opterais sans hésitation pour la seconde, et voici ce que je dirais :

Supposons que, dans un morceau, la marche des harmonies, suivie par l'oreille qui *écoute* attentivement, ait amené le tympan à se tendre pour une note élevée

(1) Voir *Génération de la Voix et du Timbre*, pp. 260 et 492.

mi_5, existant réellement ou virtuellement dans un ton quelconque ; appelons 1 ce son mi^5 et considérons la série H T I suivante (1) :

1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{15}\cdots$
mi_5	mi_4	la_3	mi_3	ut_3	la_2	mi_2	$ré_2$	ut_2	la_1	fa_1

Elle nous dit que, l'oreille étant en bonne posture pour percevoir le son 1, elle est apte également (loi de Seebeck) à percevoir nettement l'accord $\frac{1}{6}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{4}$ (modulation en *la mineur*), ou l'accord $\frac{1}{10}\ \frac{1}{12}\ \frac{1}{15}$ (modulation en *fa majeur*) ; ces modulations seront donc bien acceptées par elle. Cette théorie tout embryonnaire est certainement la plus simple qu'on ait proposée jusqu'ici (2).

Mais rien, semble-t-il, ne nous oblige à faire un choix. Donc, en attendant que notre ignorance des lois physiologiques qui régissent l'harmonie soit un peu dissipée, que ne disons-nous tout naïvement ? — Les modulations en *sol* ou en *fa* sont les plus faciles parce qu'elles demandent l'introduction d'une seule note soi-disant nouvelle, *fa*♯ ou *si*♭ ; les modulations en *ré* et en *si*♭ viennent ensuite parce qu'elles nécessitent deux notes nouvelles, etc.

Le défaut capital de ces énoncés, c'est qu'ils ne sont pas assez savants, c'est qu'ils n'ont aucune flexibilité qui permette de leur donner toutes sortes de formes. Aussi trouve-t-on plus profitable de torturer la série H T S, et de la coucher sur un lit de Procuste chaque jour plus raccourci.

Alors que ses premiers fervents, Chladni, Seebeck, Cavaillé-Coll, etc., la gardaient tout entière ou la réalisaient de leur mieux jusqu'à ses vingt premiers termes, et la trouvaient parfaite, les émondeurs sont venus. Helmholtz, même armé de ses résonateurs, ne distingue plus rien à partir du 16e terme ; mais il conserve seulement les 6 premiers, afin de se débarrasser du son 7, qui est un gêneur. Aujourd'hui M. Hugo Riemann, dans la série H T S qui est indéfinie, a découpé trois petits tronçons, l'octave, la quinte et la tierce majeure ; le tronçon tierce mineure, n'a pas trouvé grâce ; il n'est plus lui-même, il est l'excès de la quinte sur la tierce majeure !

Or il n'y a rien de pareil dans la série harmonique ; elle est ce qu'elle est, et non ce que chacun veut la faire ; les trois tronçons de M. Riemann ne sont pas plus la série harmonique que trois pains de bleu, de rouge et de carmin ne sont la lumière solaire. Je trouve que l'on manque de respect à la série H T S, et je proteste de toutes mes forces contre l'abus que l'on fait de son nom.

A. Guillemin,
Professeur de Physique à l'École de médecine d'Alger.

En posant ici même une question à M. Guillemin, je pressentais bien sa réponse, déjà indiquée par ses ouvrages antérieurs ; mon but était de lui fournir une occasion de résumer sa doctrine. Elle est très hardie, comme le lecteur en peut juger ; mais elle mérite d'être connue de ceux-là mêmes qui ne peuvent suivre l'honorable professeur dans toutes ses affirmations. Je suis tout à fait d'accord avec lui, quand il déclare que l'acoustique n'est pas encore en état de donner une théorie satisfaisante de l'art musical. J. C.

(1) Je supprime les sons $\frac{4}{7}$ et autres, puisqu'on les rejette sans motif valable de l'harmonie actuelle. C'est pour faire accepter $\frac{1}{7}$ que j'ai proposé mon clavier à 19 touches par octave.

(2) On m'objectera que la modulation en *fa majeur* nécessite des H T I bien graves : j'ai donné deux généralisations de la loi de Seebeck qui feraient disparaître l'objection.

Fédération musicale de France.

M. Jules Combarieu, directeur de la *Revue musicale*, vient d'adresser la lettre suivante à M. Paul Héraud :

3 juin 1905.

Mon cher Confrère,

Vous venez de publier dans le *Courrier orphéonique* du 1er juin un article dont plusieurs parties sont très aimables à mon égard, mais qui me présente comme « lâchant » de façon assez maussade la *Fédération musicale de France*. Voulez-vous me permettre une explication ?

Au courant de cet hiver, M. Brody m'informait que le Congrès tenu à Suresnes m'avait élu Président de la Fédération, et me communiquait le procès-verbal de la séance, signé par les membres du Bureau. Je l'ai remercié d'un honneur que je n'avais nullement sollicité, et j'ai accepté avec plaisir, malgré mes nombreuses occupations. Les idées que vous défendez me paraissaient — et me paraissent encore — des plus justes. J'ai toujours pensé et je pense aujourd'hui encore que, défendues avec prudence, ces idées peuvent et doivent aboutir.

Quelques semaines après, cependant, j'écrivais à M. Brody (ne pouvant écrire à chacun des congressistes) pour le prier d'informer le vice-président de la Fédération que je me retirais.

Quels étaient les motifs de cette détermination ? Ils étaient plus sérieux que vous ne paraissez le croire. Il s'agit de tout autre chose que d'être ou ne pas être orphéoniste.

A peine investi de mes nouvelles fonctions, j'ai demandé :

Où sont les livres de la Société ? Où sont ses archives ? Où puis-je prendre connaissance de tous les procès-verbaux des séances du comité ? Où est le copie-lettres ? Où sont les registres indiquant les dépenses et les recettes et permettant d'établir au jour où nous sommes l'état de la caisse ? Quels sont les usages pour la correspondance et la signature ? Où est le siège de la Société ?...

Sur ces divers points, les réponses m'ont paru... peu précises. On m'a dit qu'il fallait faire table rase du passé. J'ai déclaré que ce n'était pas possible, sans jamais, bien entendu, mettre en doute l'honorabilité de personne. Je voulais une situation nette ; je ne l'ai pas obtenue, et je n'ai pas cru pouvoir engager ma responsabilité

Autre fait qui m'a montré que je ne me trompais pas en me préoccupant des choses anciennes dont on m'invitait à prendre la suite.

Un soir, au Collège de France, est venu me voir, après ma leçon, un honorable « fédéré » de Bordeaux, dont le nom m'échappe en ce moment, mais dont l'entretien, très courtois, m'est encore présent à l'esprit : « On vous a affirmé, m'a-t-il dit, que l'ancien comité avait donné sa démission. *Cela n'est pas exact, nous n'avons pas démissionné.* » Mon visiteur m'offrait même d'entrer dans cet ancien comité, dont on avait annoncé la mort prématurément ; proposition que j'ai repoussée, ne voulant pas donner à ma retraite un caractère d'hostilité pour qui que ce soit.

Voilà, mon cher Confrère, l'explication de ma conduite. Je ne formule de critique contre personne ; je suis même porté à une grande indulgence, quand je

songe aux mille difficultés qu'on rencontre sur la route où on voudrait faire avancer une idée juste ; mais si je suis un musicien de bonne volonté n'appartenant à aucune coterie et gardant, personnellement, toute mon amitié aux orphéonistes que je connais, je décline les successions qui me paraissent trop lourdes, et j'aime à savoir où je vais.

Agréez, mon cher Confrère, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

J. Combarieu.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire. — M. Fauré est désigné comme successeur de M. Th. Dubois au Conservatoire.

— A noter parmi les meilleures auditions musicales de la quinzaine :

Au palais de l'Elysée, en l'honneur de S. M. le roi d'Espagne, les concerts où ont pris part Mlle Hatto, M. Rousselière, de l'Opéra ; les *Enfants de Lutèce*, la Société chorale dirigée par M. Lafitte, etc... Devant le Roi et le Président de la République a été exécutée la *Marche franco-espagnole* de notre collaborateur et ami Adalbert Mercier. — Le 3 juin, séance donnée par M. Mutin pour l'audition d'un nouvel orgue monumental (15, avenue du Maine). — Les auditions intimes et historiques d'orgue données au Trocadéro (depuis le 10 avril jusqu'au 3 juillet), les lundis à 4 heures et demie, par M. Guilmant. — Salle Erard, le 5 juin, concert de M. Joseph Szule (avec le concours de MM. Féry Lulek et Firmin Touche). — Le 6 juin, soirée-concert donnée par le baron et la baronne Vidal de Léry (Société philharmonique d'amateurs : *le Timbalier*), avec le concours de Mme Fontain Grün, Mme Boyer de Lafory, Mlle Jehanne Vaussard, Mme Bureau-Berthelot, Mme Marguerite Laborde, M. Lestringant.

Conservatoire. — Le Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales et dramatiques) s'est réuni le lundi, 22 mai dernier, à 5 heures du soir, au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts.

L'ordre du jour portait sur les deux délibérations suivantes :

1° Proposition d'admettre des élèves suppléants pour le cas de démission d'élèves titulaires dans le mois suivant le concours d'admission ;

2° Obligation pour les aspirants (piano et violon) de déclarer, en se faisant inscrire, s'ils se présentent pour les classes *supérieures* et *préparatoires*, ou pour les classes *supérieures* seulement ;

3° Création d'une épreuve éliminatoire précédant les deux épreuves d'admission pour le chant et la déclamation dramatique.

Classe de clarinette. — L'emploi de professeur de la classe de clarinette au Conservatoire national de musique est actuellement vacant par suite du décès du titulaire, M. Turban.

Exercice-concert. — Le deuxième exercice-concert des élèves du Conservatoire national, pour l'année 1905, a eu lieu le 6 juin courant, à 9 heures du soir, dans la grande salle des concerts de cet établissement.

Le programme de cette soirée était aisni composé :

1. **OUVERTURE, SCHERZO et FINALE** (op. 52). . . . . R. SCHUMANN. (1810-1856.)

2. **MAGNIFICAT** pour soli, chœurs, orgue et orchestre (1723) . J.-S. BACH. (1685-1750.)

a. Magnificat, chœur à cinq voix.
b. Et exultavit, air de mezzo-soprano : Mlle LAMARE.
c. Quia respexit, air de soprano : Mlle MANCINI ;
Hautbois d'amour : M. HENRI.
d. Omnes generationes, chœur à cinq voix.
e. Quia fecit, air de basse : M. CAZAUX.
f. Et misericordia, duo de contralto et ténor :
Mlle LAPEYRETTE, M. LUCAZEAU.
g. Fecit potentiam, chœur à cinq voix.
h. Deposuit potentes, air de ténor : M. LUCAZEAU.
i. Esurientes implevit, air de contralto : Mlle LAPEYRETTE ;
Flûtes : MM. GRISARD, JOFFROY.
j. Suscepit Israel, chœur à trois voix de femmes.
k. Sicut locutus est, fugue à cinq voix.
l. Gloria Patri, chœur à cinq voix.
Orgue : Mlle N. BOULANGER. — *Trompette* : M. GODEBERT.

3. *a.* **PIÈCES en CONCERT**. . . . . J.-Ph. RAMEAU. (1683-1764.)

La Livri. — L'Agaçante. —L'Indiscrète.
Piano. . . . . Mlle Marcelle WEISS.
Flûte. . . . . M. JOFFROY.
Violoncelle. . . M. DOUCET.

b. **Finale du TRIO** en *sol mineur*. . . . . R. SCHUMANN. (1810-1856.)

Piano. . . . . Mlle Antoinette LAMY.
Violon . . . . M. SAURY.
Violoncelle. . . M. DOUCET.

4. **CHASSE FANTASTIQUE**. . . . . Ernest GUIRAUD. (1837-1892.)

5. **TROIS CHŒURS** à quatre voix mixtes sans accompagnement (1570). . . . . Guillaume COSTELEY. (1531-1606.)

a. Je voy des glissantes eaux. — *b.* Allons au vert bocage. — *c.* Lautrier priay de danser.

6. **FANTAISIE** pour piano, chœur et orchestre. . . . . L. VAN BEETHOVEN. (1770-1827.)

Piano. . . M. AMOUR.
Soli. . . { Mlles ENNERIE, MANCINI et LAMARE.
MM. FRANCELL, CORPAIT et PÉROL.

Concours publics. — On vient de distribuer à la Chambre des députés un cahier de crédits supplémentaires pour l'exercice 1905.

Parmi ces crédits signalons une demande de 6.300 francs pour le transfert des 12 concours publics du Conservatoire dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

Il y a tout lieu d'espérer que cette heureuse réforme recevra son application dès les prochains concours du mois de juillet.

C'est dans cette intention que la commission chargée de l'organisation de ces concours doit se réunir le 15 juin courant, à 3 h. de l'après-midi, à l'Opéra-Comique pour examiner les dispositions à prendre en vue de l'aménagement de la scène et de la salle pour ces exercices.

Bibliothèque. — Le Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes fait procéder actuellement à l'établissement d'un catalogue général

des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Les manuscrits de la bibliothèque du Conservatoire national de musique prendront place, dans cet important travail. — Sous la direction de M. Omont, membre de l'Institut, conservateur de la Bibliothèque nationale, M. Weckerlin a été chargé de dresser le catalogue des manuscrits musicaux existant à la bibliothèque du Conservatoire national. Cette importante classification est sur le point d'être terminée.

Conseil supérieur d'enseignement au Conservatoire. — La section musicale du Conseil supérieur se réunira le 14 juin courant, à 9 h. 1/2 du matin, au sous-secrétariat des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz. L'ordre du jour de la séance est ainsi fixé :

1° Formation d'une liste de candidats pour l'emploi de professeur de la classe de clarinette, en remplacement de M. Turban, décédé;

2° Examen d'une demande de création d'une classe préparatoire de chant.

Société des Concerts. — Les séances de la Société des Concerts sont ainsi fixées pour la saison 1905-1906 :

1905 : 3, 10, 17 et 24 décembre ;
1906 : 7, 14, 21, 28 janvier ;
11, 18, 25 février;
4, 18, 25 mars ;
1er, 8, 12, 13, 22, 29 avril.

Académie des Beaux-Arts. — Dans sa séance du 4 juin courant, l'Académie a décerné le prix Trémont à deux jeunes compositeurs, MM. Mouquet et Brisset.

Le prix Buchère (700 fr), destiné aux élèves-femmes du Conservatoire, a été partagé entre Mlle Laperette, de la classe de chant, et Mlle Bergé, de la classe de déclamation.

Enfin M. Plauchet a obtenu le prix Chartier (500 fr.), institué pour le développement de la musique de chambre.

Prix de Rome. — Rappelons que c'est le 19 juin courant, à 10 h. du matin, que les concurrents pour le grand prix de Rome (composition musicale), entrés en loge le 20 mai dernier, quitteront le Palais de Compiègne, où ils achèvent les épreuves du concours définitif.

Comité Beethoven. — Une matinée dont la date sera ultérieurement fixée aura lieu au théâtre national de l'Opéra-Comique au profit de la souscription organisée pour l'érection d'un monument à la mémoire de Beethoven. Un comité vient de se constituer à cet effet.

Opéra. — M. Dhorne, 1er surveillant régisseur des chœurs de l'Opéra, est nommé membre de la Commission de la Caisse de retraites et de la Caisse de pensions viagères et de secours du théâtre national de l'Opéra, en remplacement de M. Turban, décédé.

Concerts Le Rey. — Par arrêté en date du 25 mai dernier, M. le Ministre des Beaux-Arts a accordé une subvention de 1.500 francs destinée à encourager le développement de ces concerts.

Orphéons scolaires de la Seine. — Une médaille de vermeil a été accordée pour être décernée, au nom de M. le Ministre de l'Instruction publique et des

Beaux-Arts, à l'école communale de la Seine qui remportera le 1er prix au prochain concours des orphéons scolaires de ce département.

Armentières. — On annonce la prochaine transformation de l'académie de musique d'Armentières en école nationale de musique.

Cambrai. — La ville de Cambrai est en instance auprès de l'Administration des Beaux-Arts pour obtenir la transformation de son école municipale de musique en école nationale.

Chambéry. — La direction de l'école nationale de musique est actuellement vacante par suite de la démission de M. Wüst. Toutes demandes de renseignements concernant cet emploi doivent être adressées par les intéressés à la municipalité de Chambéry ou à la Préfecture de la Savoie.

Fête nationale. — Une somme de 12.000 francs est réservée pour être répartie en 1905 entre les théâtres de Paris qui donneront, le 14 juillet prochain, des représentatoins gratuites.

Concours Cressent. — Le jury du 12e concours de la fondation Cressent, ouvert pour la composition d'un ouvrage lyrique, a terminé l'examen des partitions déposées.

Il n'a attribué ni prix ni mention aux partitions écrites sur le livret *La pupille de Figaro*, couronné au concours préalable de poèmes.

Il a décerné une mention à la partition écrite par M. Bellenot, maître de chapelle à Saint-Sulpice, sur un livret intitulé *Naristé*, qui a pour auteur M. Alban de Polhes, demeurant à Paris.

Aux termes du règlement, les auteurs de la partition et du livret mentionnés auront droit respectivement à une prime de 1.500 francs.

Les autres concurrents peuvent dès maintenant retirer leurs partitions et livrets au Bureau des Théâtres, 3, rue de Valois, sur la présentation du récépissé qui leur a été délivré au moment de l'inscription.

Art lyrique et dramatique. — Une commission consultative a été instituée, par arrêté ministériel en date du 7 juin courant, auprès du Sous-Secrétariat des Beaux-Arts, en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'Art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires. Elle étudiera également toutes les questions se rattachant aux œuvres de décentralisation artistique. Cette commission pourra appeler devant elle les directeurs de théâtre et toutes personnes qu'elle croirait utile d'entendre sur les questions soumises à son examen.

Cette commission est composée de la façon suivante :

Président : M. Dujardin-Baumetz, député, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts ;

Membres : MM. les sénateurs Déandréis, Antonin Dubost, Poincaré, Rivet, MM. les députés H. Maret, Coüyba, Goujon, A. Le Roy, Levraud, Gérault-Richard, Massé, Briand, Meunié, Sembat, Millevoye, Sarraut, Simyan ;

MM. Paul Dislère, Chautard, Deville, Turet, Paul Léon, Jean d'Estournelles de Constant, Adrien Bernheim, J. Claretie, Gailhard, A. Carré, P. Ginisty, V. Sardou, H. Lavedan, P. Hervieu, Massenet, A. Bruneau, G. Ohnet, Beau-

guitte, G. Bourdon, A. Brisson, Cheramy, C. Humbert, H. Lapause, B. Marcel, C. Mendès, Gros, E. Philippe, C. de Sainte-Croix, Lumet, Maneuvrier ;

M. Dumonthier, sous-chef du bureau des Théâtres, *Secrétaire* ;

M. Gabriel Fauré, rédacteur au bureau des Théâtres, *Secrétaire adjoint*.

Stockholm — L'Académie royale de Musique de Stockholm vient de tenir sa séance annuelle, à laquelle assistait S. A. R. le prince régent Gustave. La 1re partie se composait du rapport sur l'exercice écoulé, par le sociétaire, Dr Valentin, qui esquissa en termes émus l'œuvre du regretté Dr Svedbom, directeur du Conservatoire, enlevé prématurément à l'art musical, et rappela une gloire suédoise trop oubliée aujourd'hui, Roman, élève de Haëndel, qui exerça une grande influence sur la musique en Suède. Ce rapport était très flatteur pour la France, dont il mentionnait avec éloges le mouvement musical actuel, les œuvres nouvelles, les institutions ressuscitant le passé et les principaux musiciens.

La 2e partie, toute musicale, d'une symphonie de Roman, de deux chœurs du Dr Svedbom, d'une symphonie de L. Norman et enfin d'une composition inédite de M. W. Stenhammar, œuvre magistrale d'un puissant effet.

F. Schulthess, prof.

Genève. — La saison qui vient de se terminer (du 1er octobre au 11 mai) a offert aux amateurs de musique :

10 concerts en octobre, 28 en novembre, 19 en décembre, 8 en janvier, 19 en février, 23 en mars, 17 en avril, 2 en mai, soit un total de 126 concerts — 11 de plus que l'hiver précédent.

54 de ces concerts ont été donnés par des artistes de notre ville, 22 par des virtuoses étrangers, 44 par des sociétés de la ville, 6 par des sociétés étrangères.

15 de ces concerts étaient dits populaires, 25 avaient un but philanthropique, 17 avaient le concours d'un orchestre, 19 étaient consacrés à la musique de chambre.

35 de ces concerts ont eu lieu à la Réformation, 22 au Conservatoire, 17 au Victoria-Hall, 23 dans des édifices religieux et 29 dans des salles diverses.

Dans les œuvres interprétées nous voyons : 4 messes, 12 symphonies, 11 poèmes symphoniques, 12 suites, 2 septuors, 1 sextuor, 4 quintettes, 20 quatuors, 1 trio, 18 ouvertures, 24 concertos, 66 sonates, 1134 morceaux divers.

Les interprètes ont été de : 92 pour le chant, 37 pour le piano, 39 pour le violon, 8 pour le violoncelle, 11 pour l'orgue.

Mentionnons pour mémoire les chiffres de ces 4 dernières saisons : 109 concerts en 1901-1902, 125 en 1902-03, 115 en 1903-04, 126 en 1904-05.

Pierre Ferraris.

Londres. — A côté de nombreuses reprises, l'opéra de Giordano, *Andrea Chenier*, et *Madame Butterfly* de Puccini, ont été promis pour cette année, à Covent Garden. Au gala organisé en l'honneur de S. M. le roi d'Espagne, les prix variaient de 250 à 1500 francs par places retenues à l'avance. La direction du Covent Garden Royal Opera s'est assuré la collaboration d'une pléiade d'artistes tels que Mmes Destinn, Melba, Kurz, Suzanne Adams, Agnès Nicholls, Parkina, Reinel, Bella Alten, Sobrino, Rauney, Bosetti, et de MM. Caruso, Scotti, Maurel, Gilibert, Bravi, Burrdan, Van Roy, Dufriche, M. Dalmorès, du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et M. Goritz de New-York.

M. A. Messager, l'éminent compositeur de la *Basoche*, remplit les hautes fonc-

tions de « Manager » au « Royal Opera » de Londres et dirige lui-même l'exécution d'une partie du programme ; M. Richter est spécialement chargé de la musique allemande et MM. Mancinelli et Campanini du répertoire italien. — A. R.

— Une chaire de musique vient d'être créée à l'Université de Birmingham pour M. Elgar, auquel la *Revue musicale* consacrait une étude dans un de ses récents numéros.

— On nous informe que les représentations d'opéras italiens organisées à Paris par M. Sonzogno ont un déficit qui, à ce jour, dépasse deux cent mille francs. C'est un succès, car on avait prévu, paraît-il, 500.000 fr. de perte !

— Dans son dernier numéro, *le Courrier musical* se plaint qu'un journal récemment fondé lui ait soustrait, pour se faire de la publicité et de la réclame, une partie de ses listes d'abonnés. La *Revue musicale* joint sa protestation à celle de son honorable confrère, car elle a été l'objet d'une soustraction identique. Elle s'étonne de cette incorrection et regrette de voir un journal se disqualifier, dès le début, en employant aussi légèrement de tels procédés.

Ventes. — On vient de vendre à l'hôtel Drouot quelques instruments de musique d'un rare intérêt. Ils ont été très disputés.

Violon de Nicolas Lupot, à Paris, 1800 : 3400 francs ; un autre violon de Nicolas Lupot, daté de 1816 : 3.600 francs ; alto Nicolas Lupot, à Paris, n° 215, 1813, collection Chappenay, 1150 francs ; violoncelle Nicolas Lupot, 1813 : 5,100 francs, collection Chappenay ; un archet Pecalti, écaille et or, 195 francs ; un archet de violoncelle, de Tourte, garni argent : 400 francs.

Notre Supplément musical.

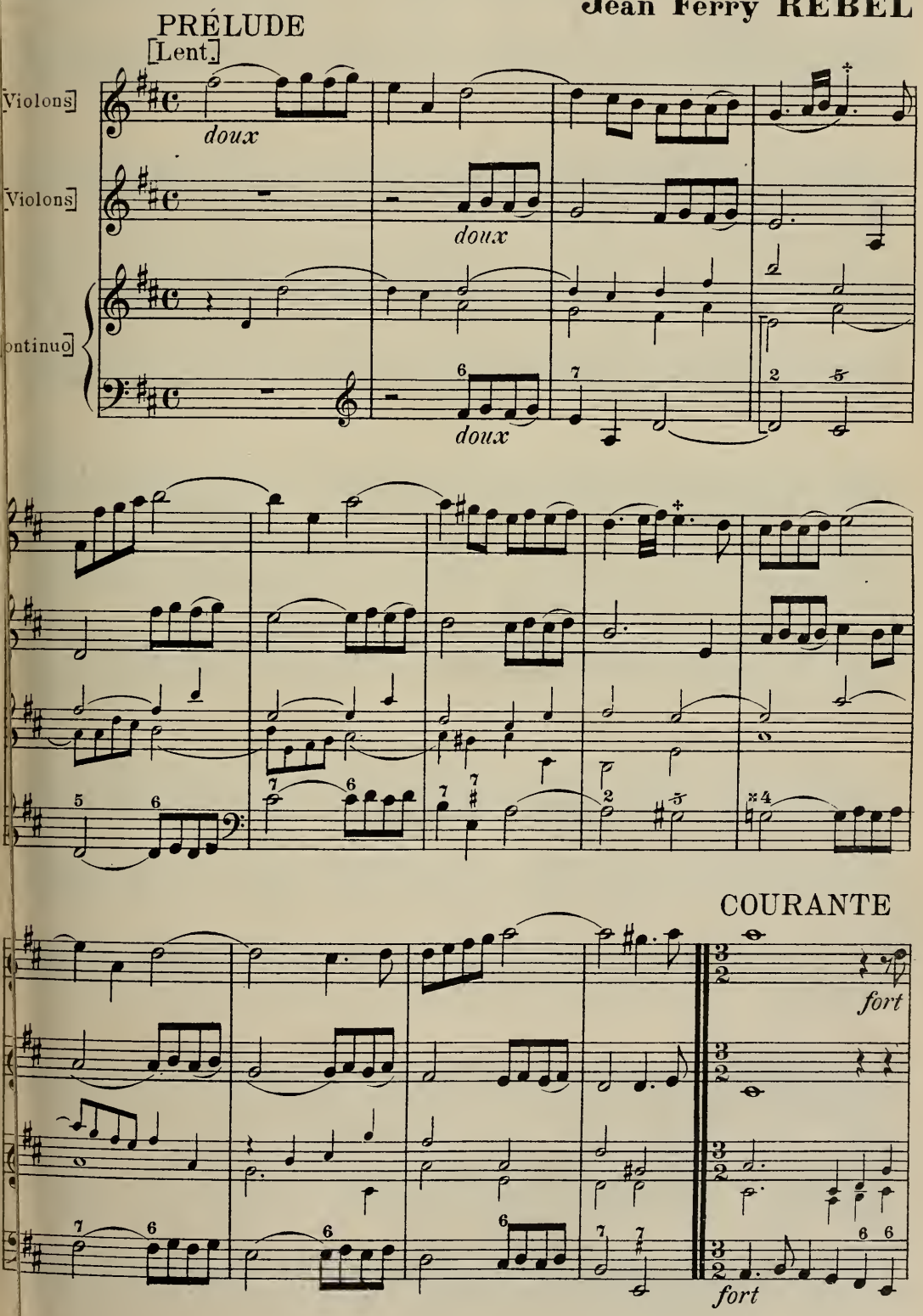
En raison de l'étendue exceptionnelle de ce supplément qui complète l'excellente étude, si documentée, de M. Emile Dacier, nous espérons que nos abonnés violonistes voudront bien nous excuser si, en vue de l'exécution, nous ne publions pas sur des feuilles séparées la partie de violon.

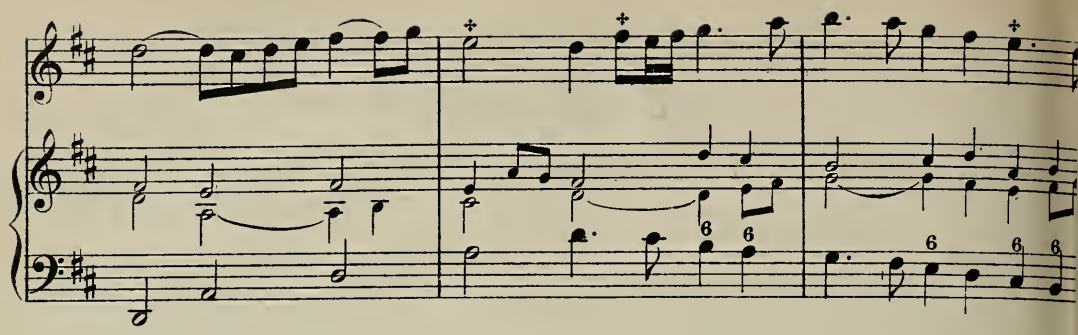
Le Gérant : A. Rebecq.

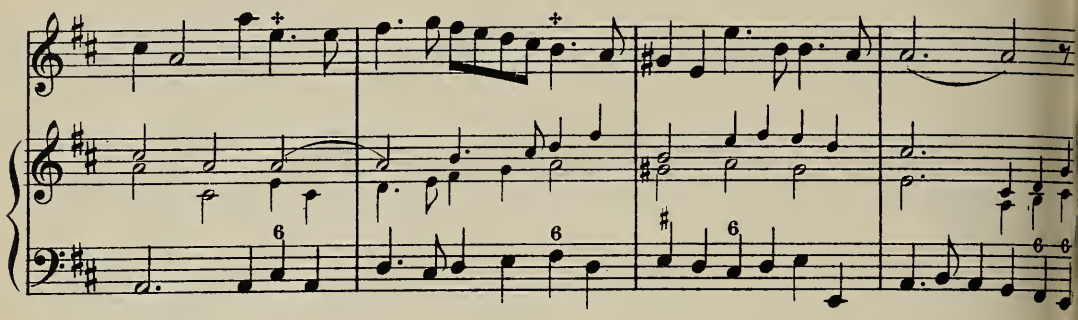
Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

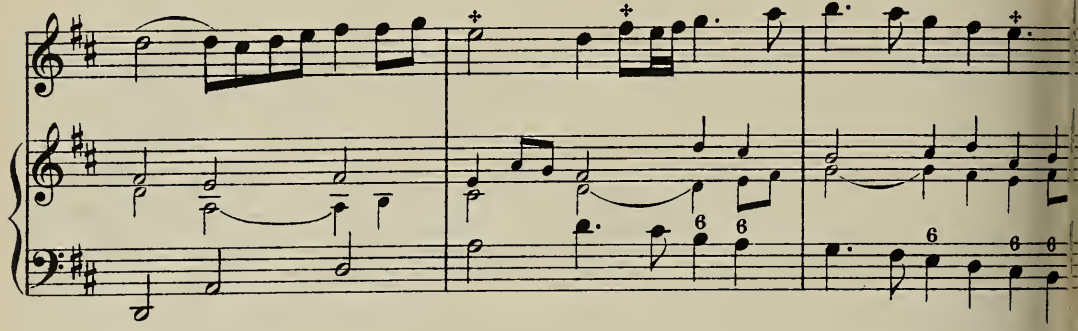
LES CARACTERES
DE LA DANCE

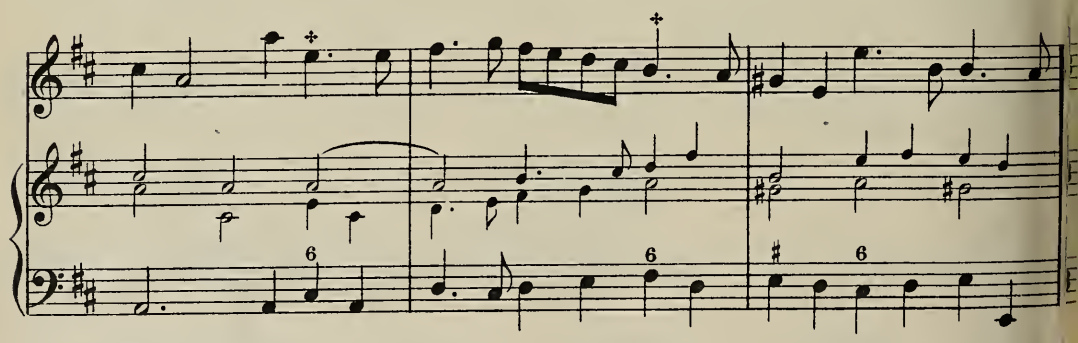
Jean Ferry REBEL





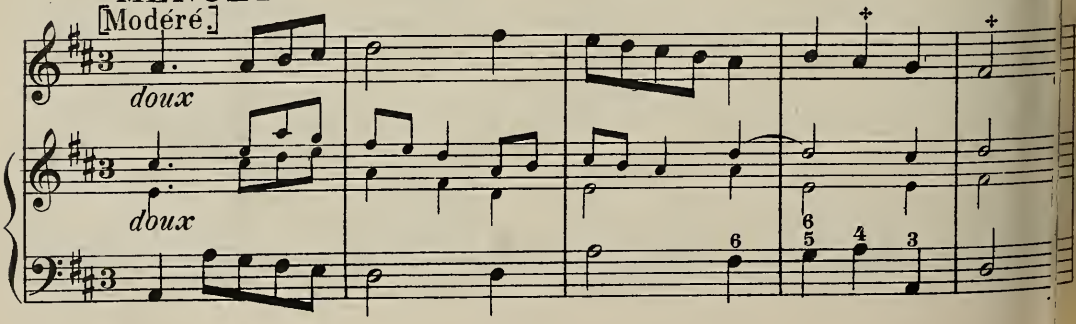


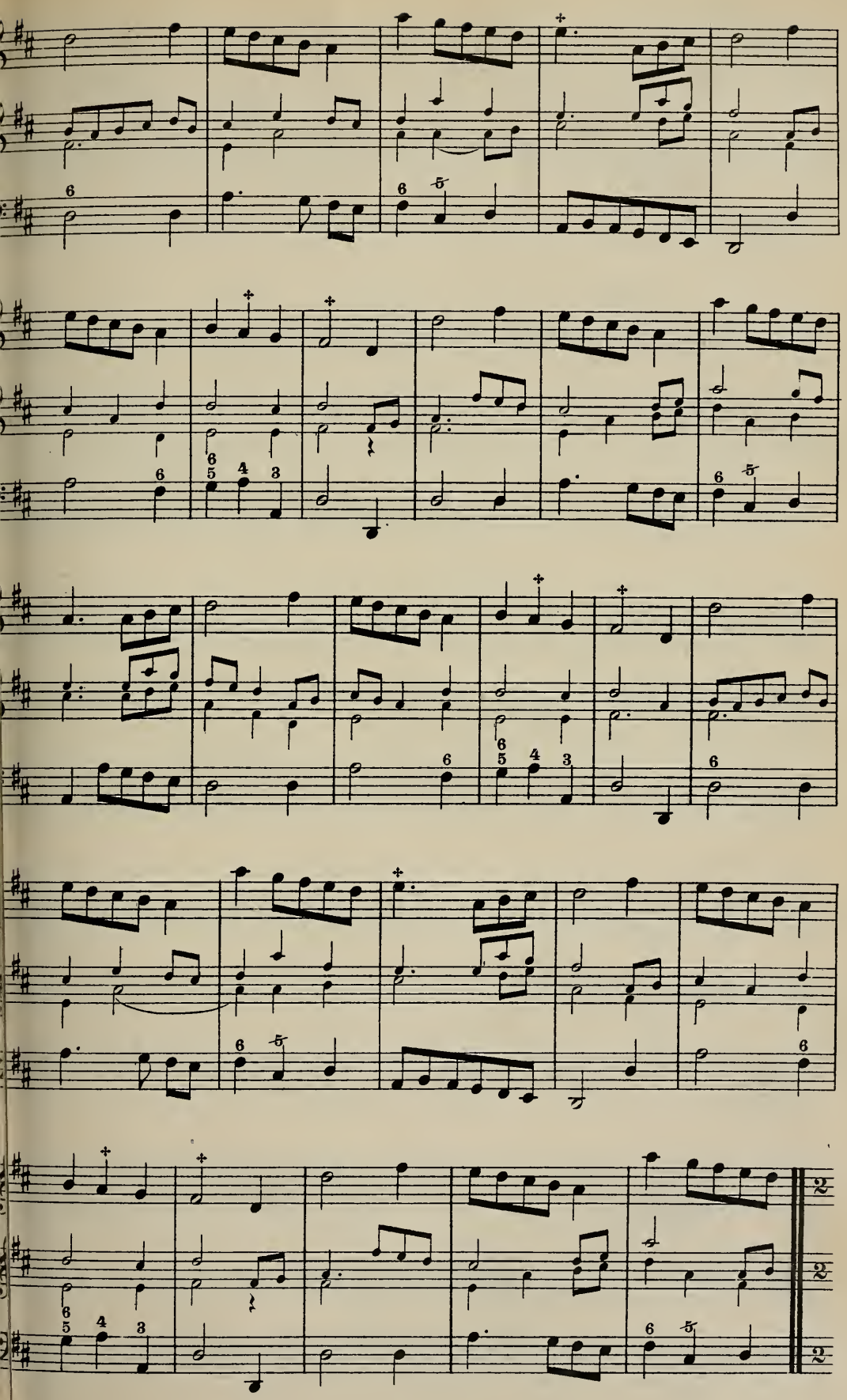




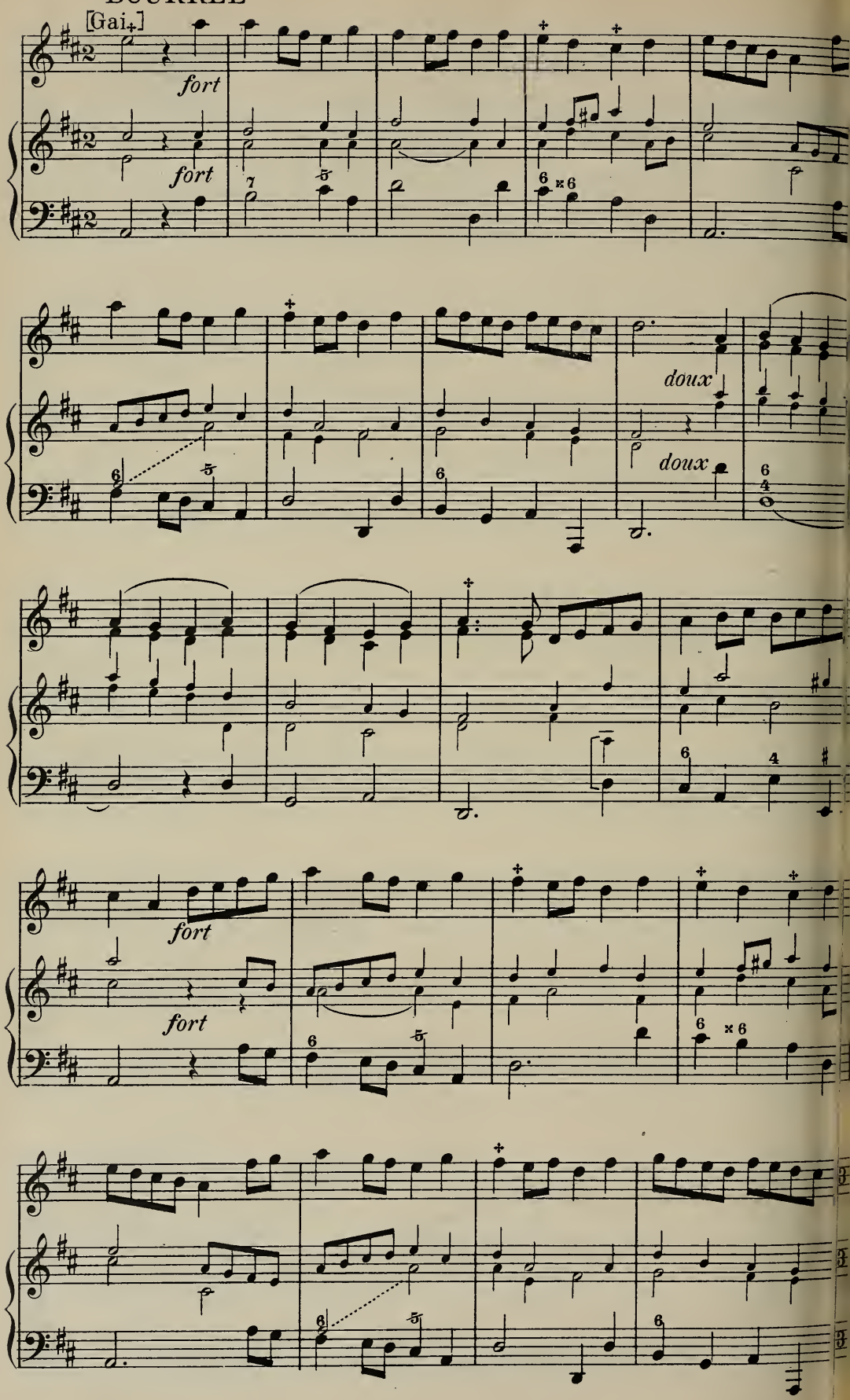
MENUET

[Modéré.]



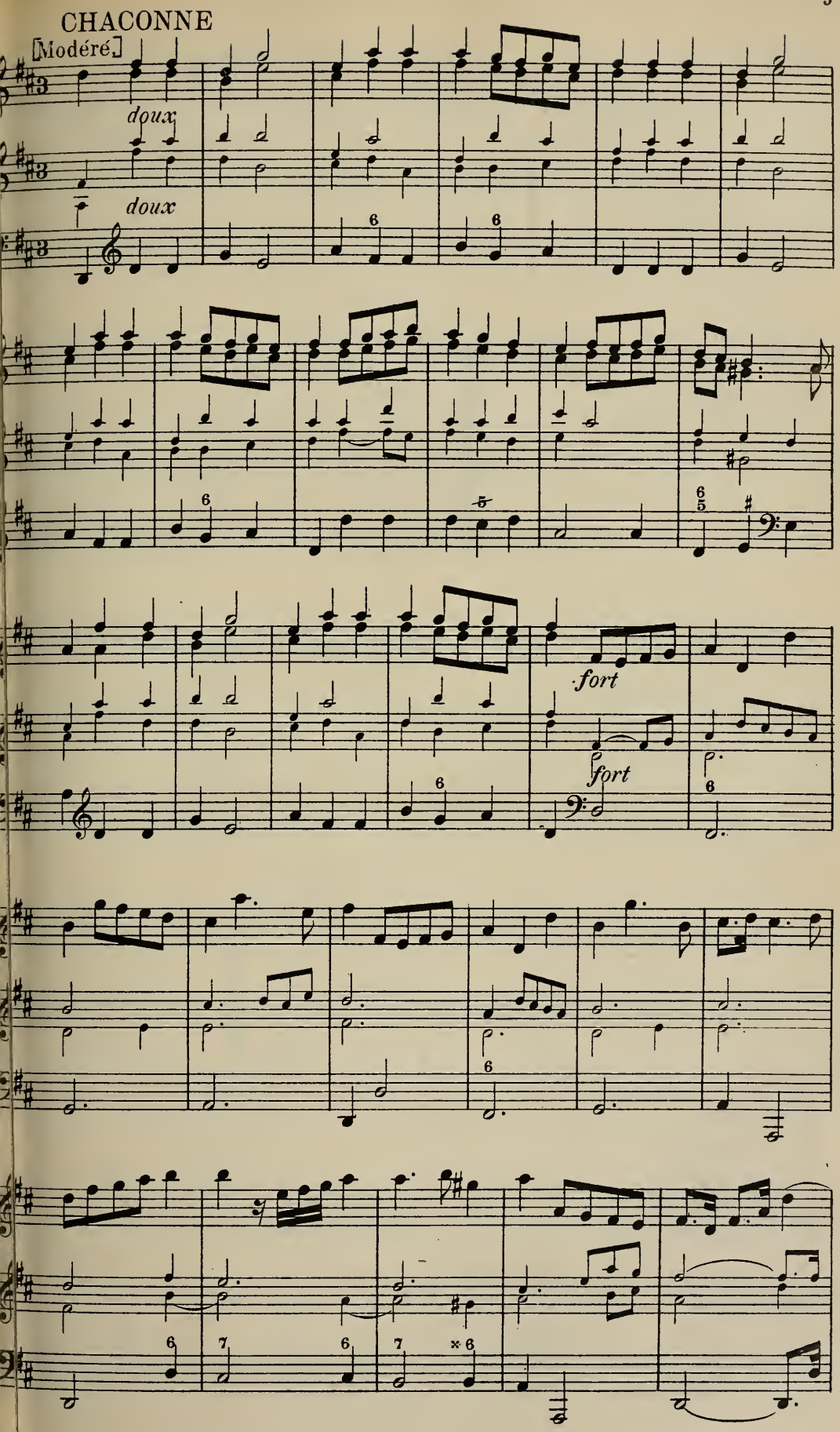


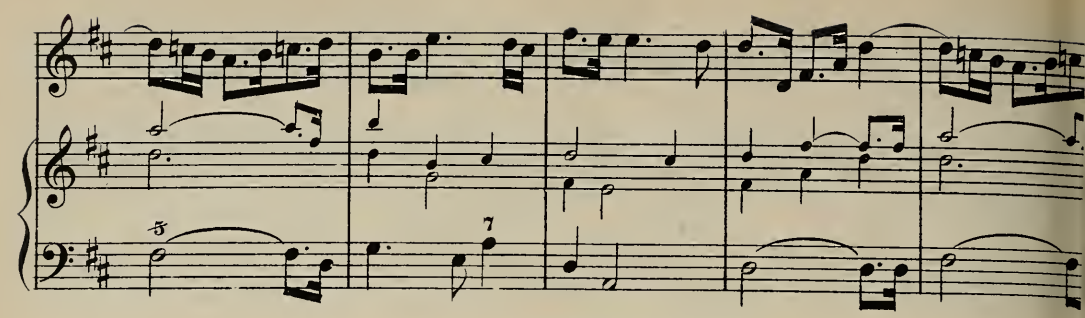
BOURRÉE



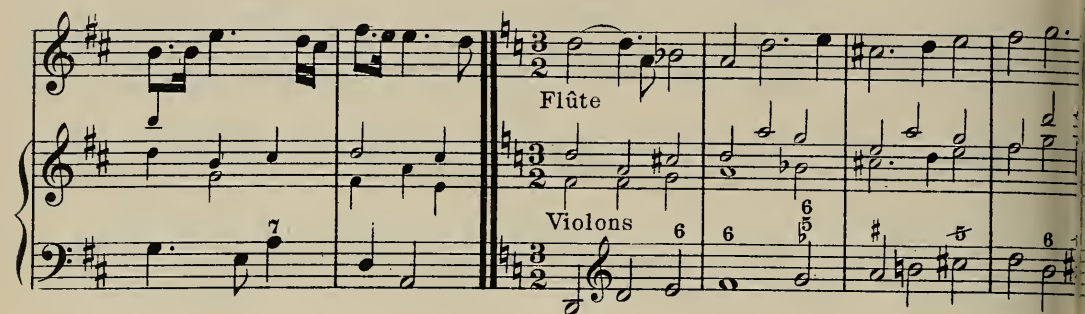
CHACONNE

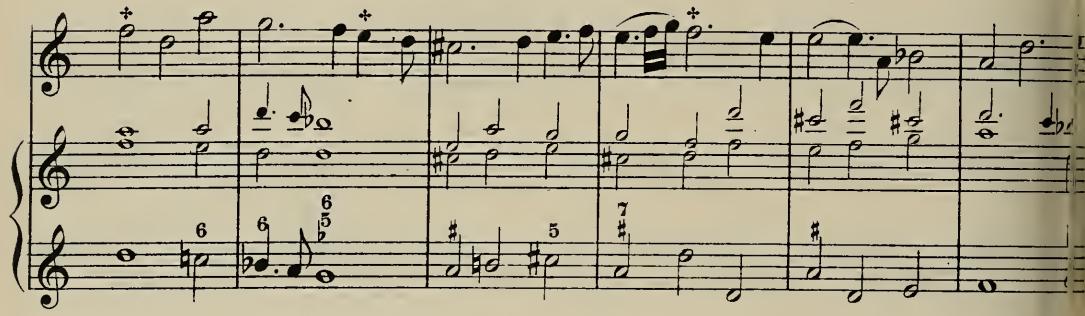
[Modéré.]

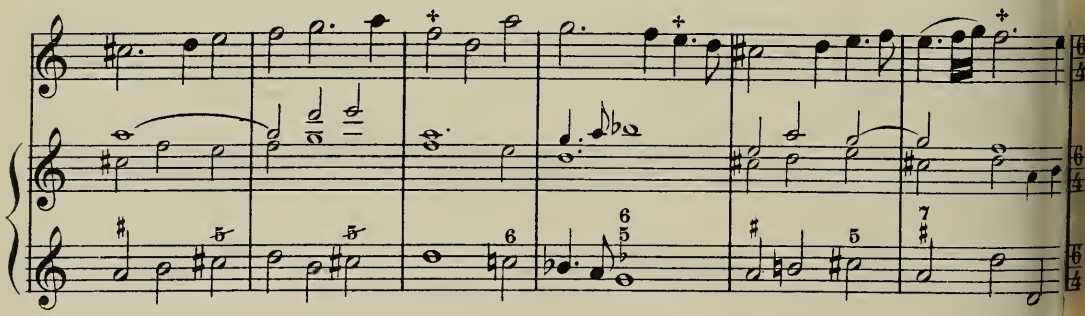




SARABANDE

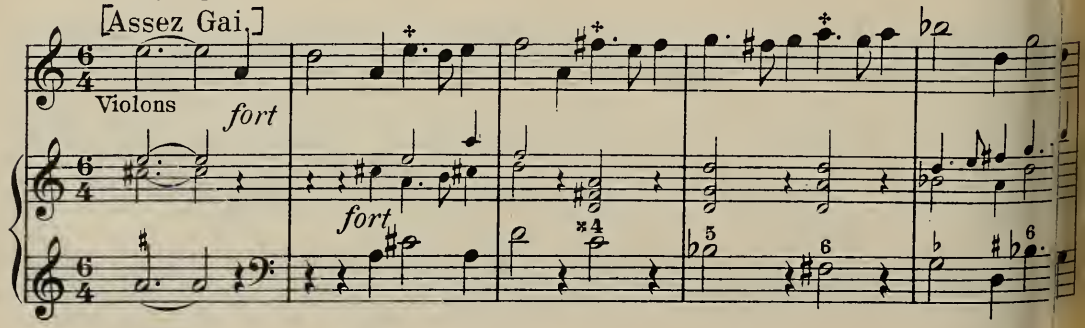


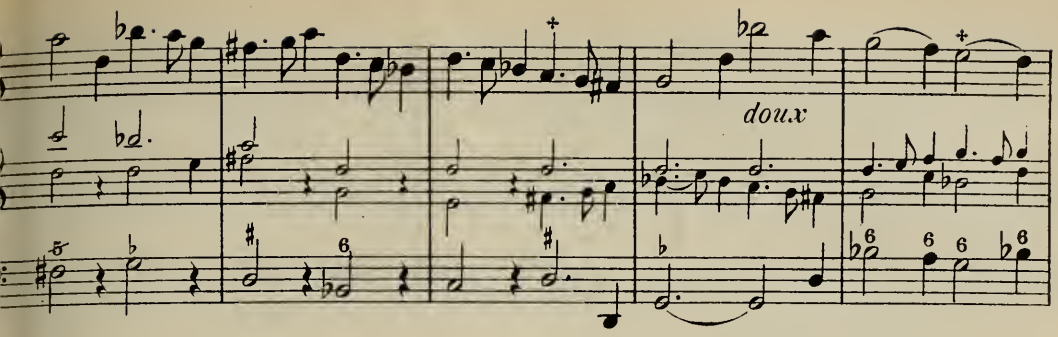


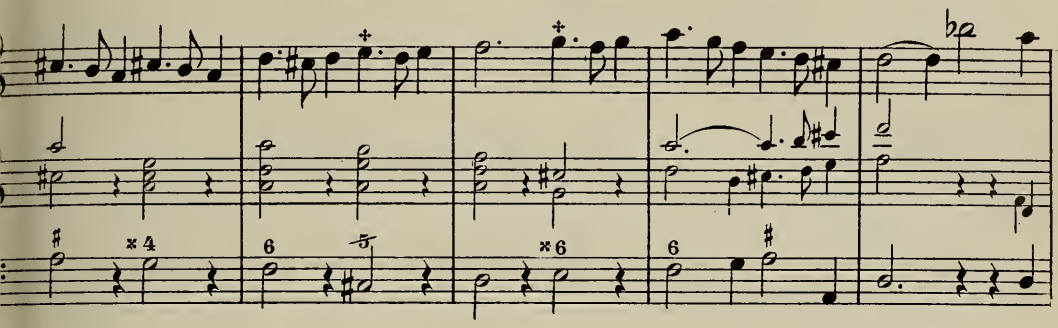


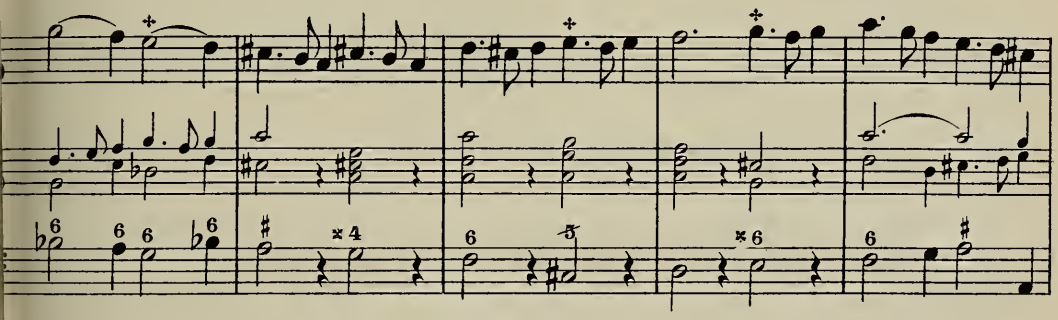
GIGUE

[Assez Gai.]



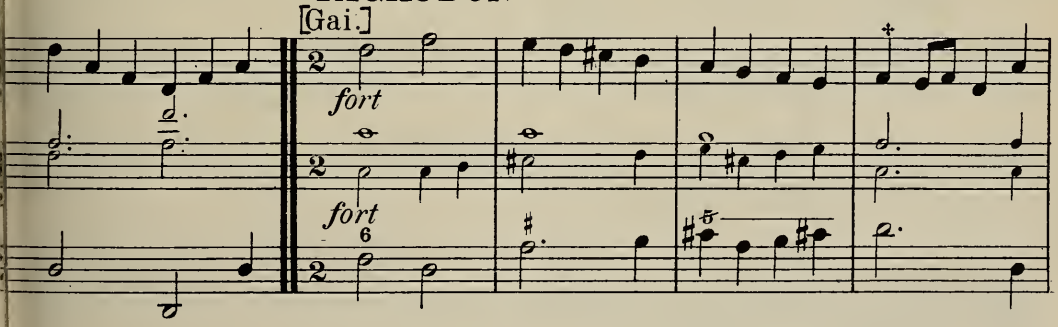


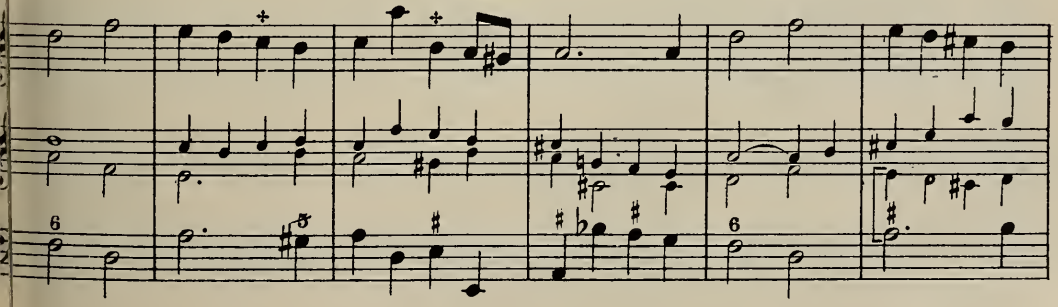


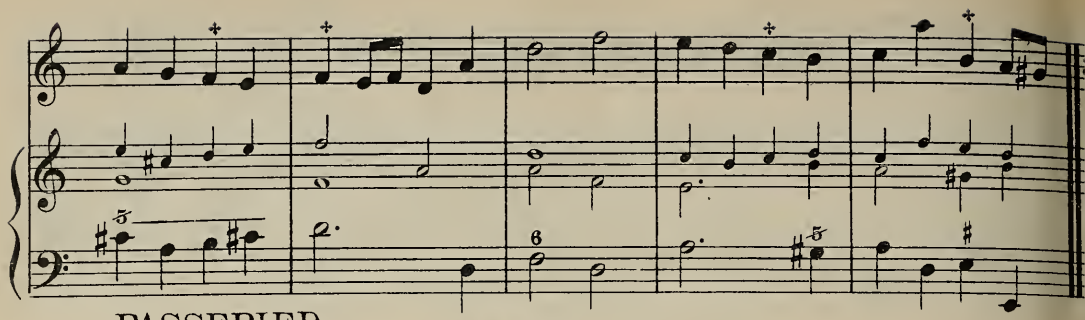


RIGAUDON

[Gai.]







PASSEPIED

[Vite, se bat à un temps]

Hautbois

Bassons

[Lent.] [Vite.]

[Lent.] [Vite.]

GAVOTTE

[Gracieux.]

doux

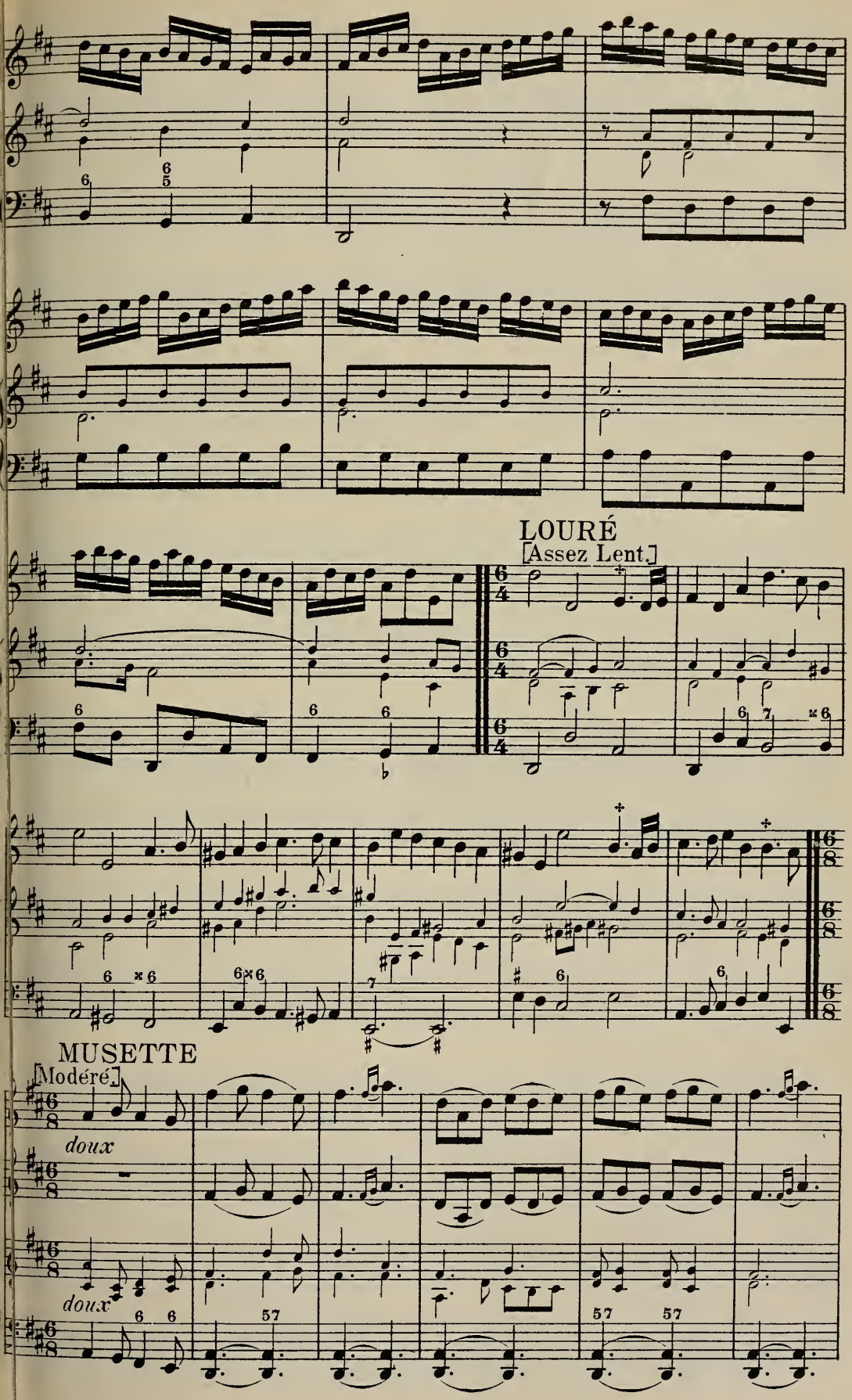
Violons

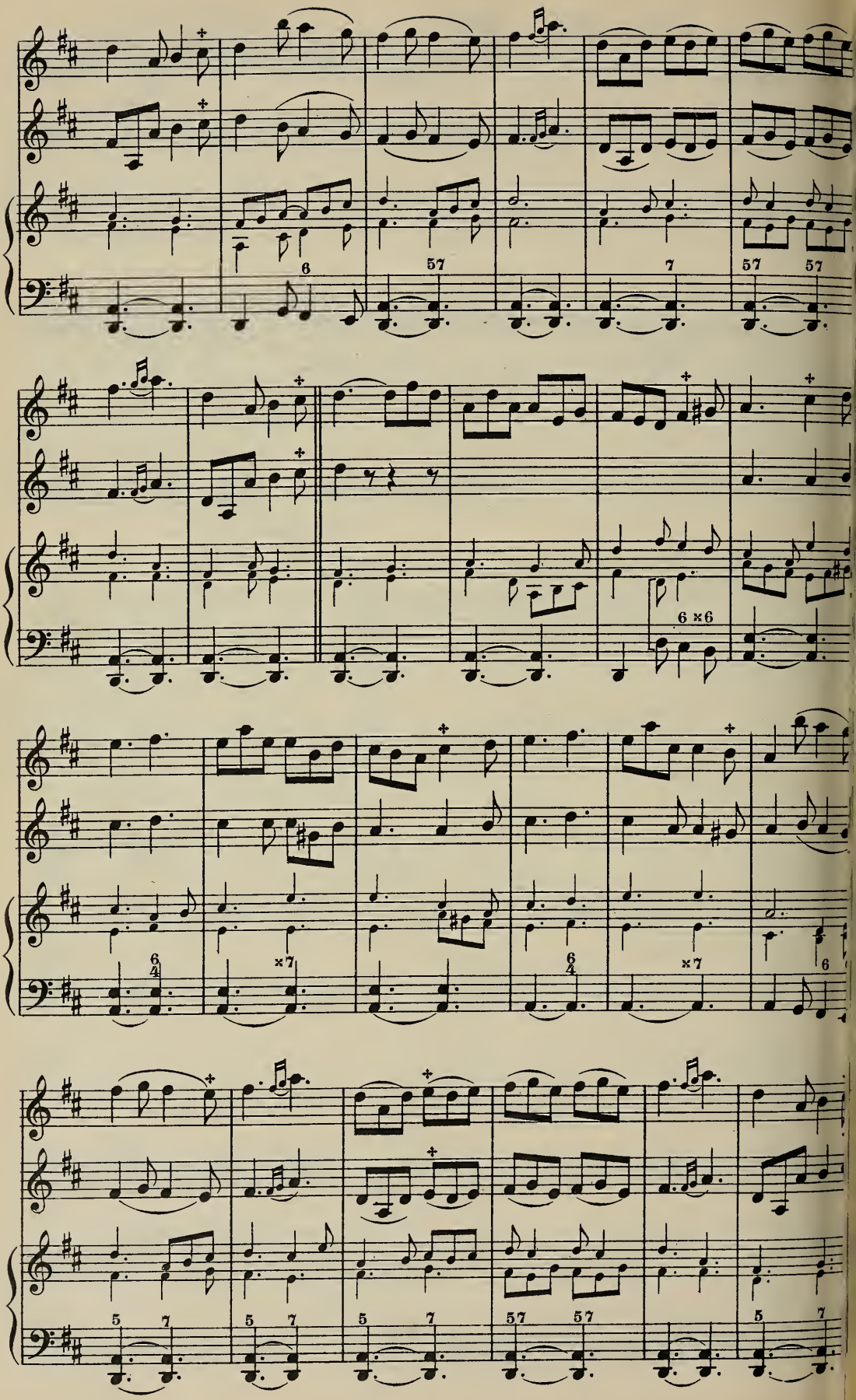
doux

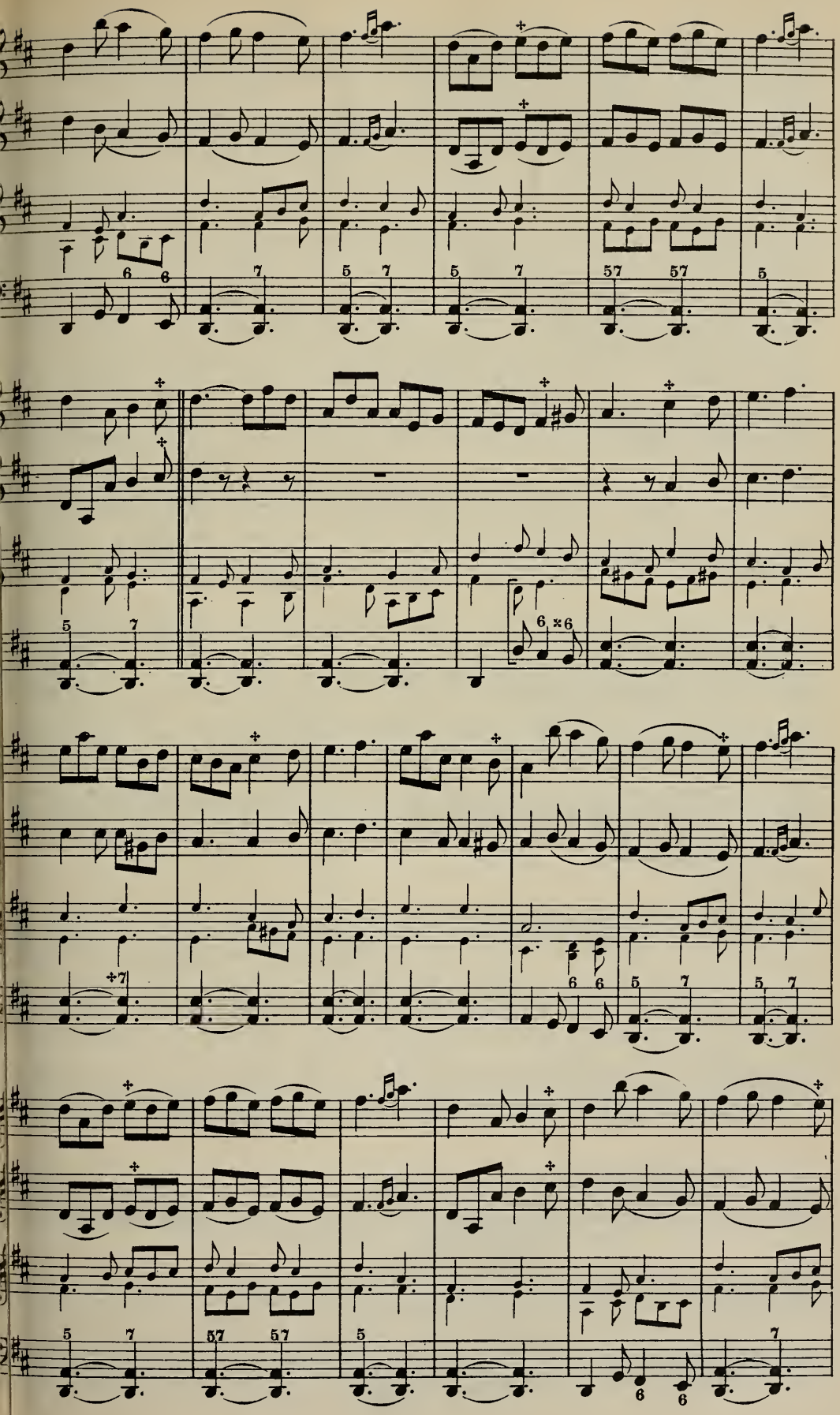
SONATE

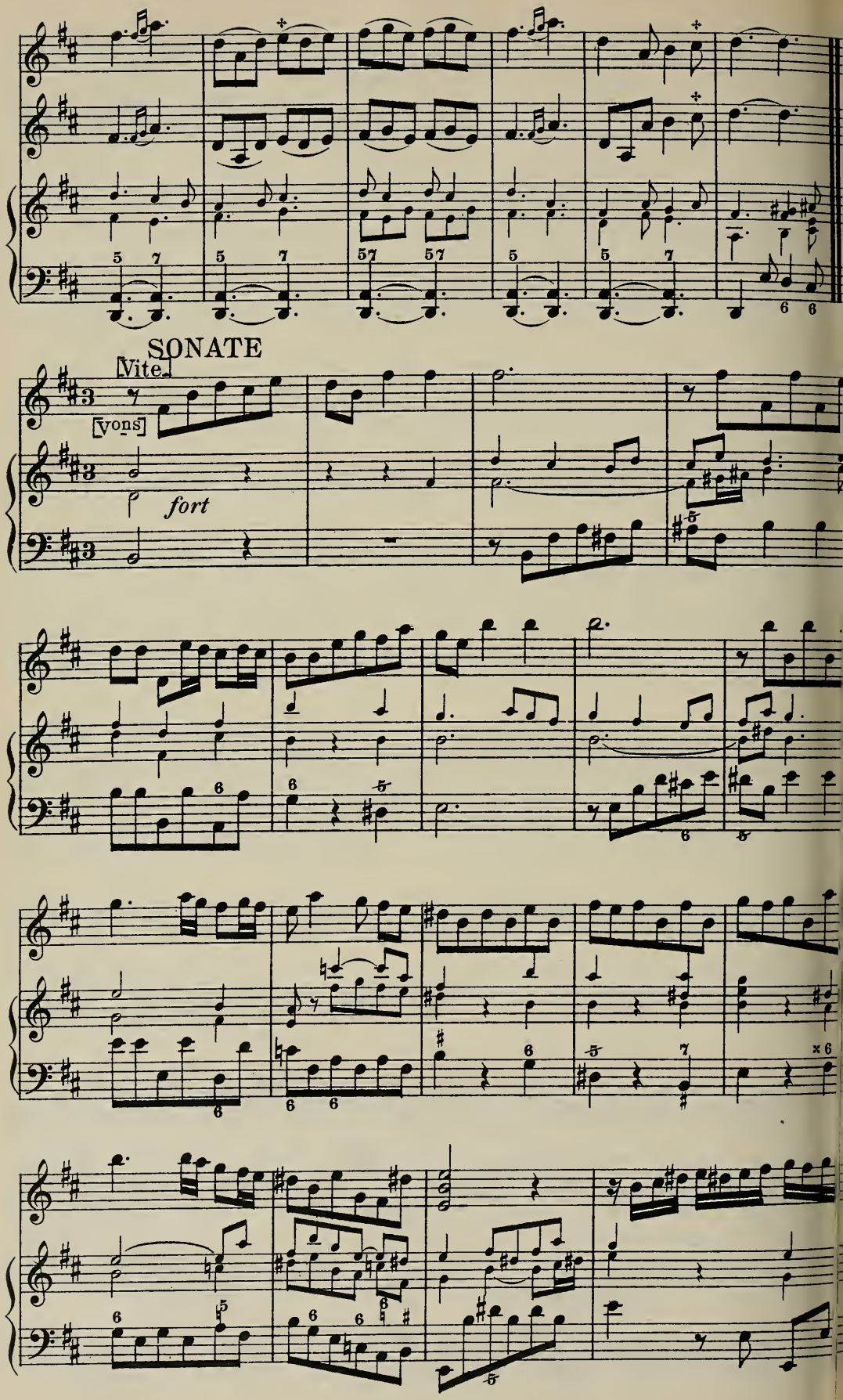
[Vite.]

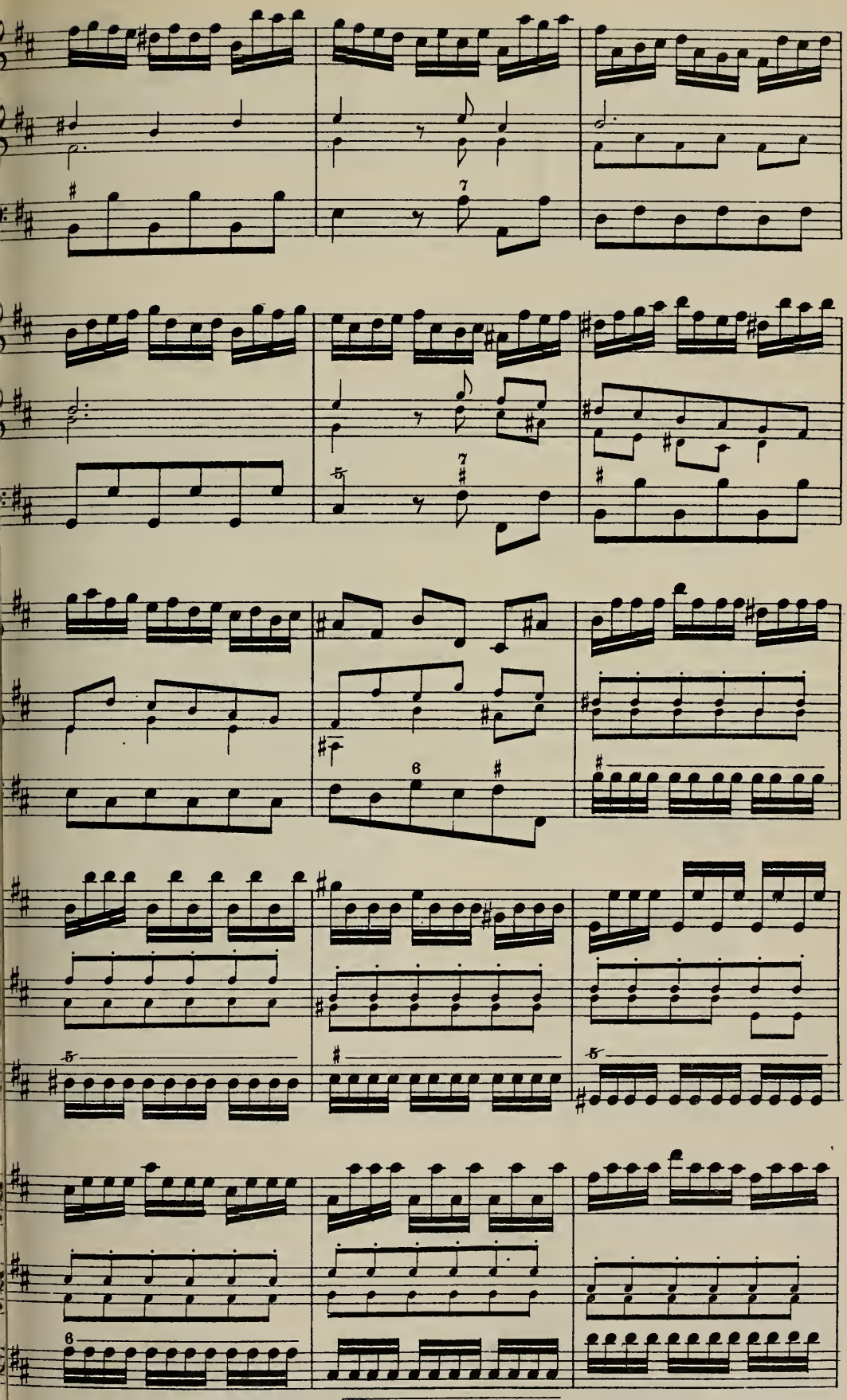
fort et viste

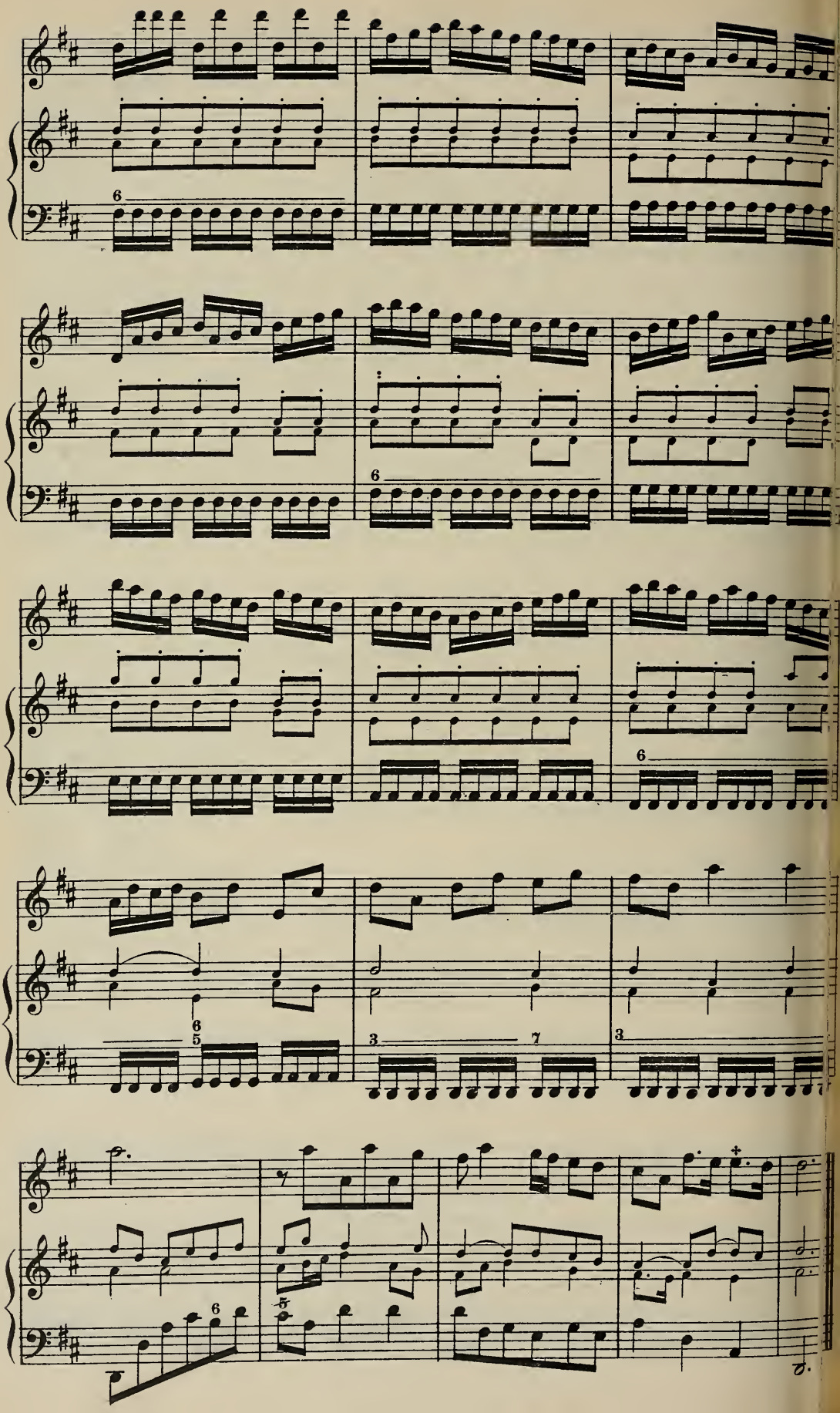

LOURÉ
[Assez Lent.]
MUSETTE
[Modéré.]
doux
doux


6
57
7
57 57
6 ×6
6/4
×7
6/4
×7
6
5 7
5 7
5 7
57 57
5 7




SONATE
[Vite]
[vons]
fort





LA

REVUE MUSICALE

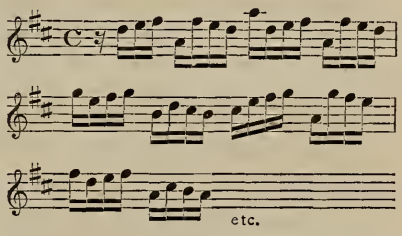
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 13 (cinquième année) 1er Juillet 1905.

Notre Supplément musical : Le Prélude de Bach en ré majeur.

Un des deux morceaux désignés au Conservatoire pour le prochain concours de piano est le Prélude V du Clavecin bien tempéré. *Nous avons jugé utile de le donner dans notre Supplément avec une écriture inusitée, mais que nous croyons indispensable pour indiquer une règle de bonne exécution dont les pianistes, malheureusement, ne se préoccupent presque jamais.*

Dans les éditions courantes (en particulier dans celle de Peters, vol. I, Czerny), le texte musical est reproduit de la manière suivante :



et ainsi de suite jusqu'à la fin. C'est une masse compacte, indéterminée, une sorte de période oratoire qui tiendrait deux pages, et où il n'y aurait ni points ni virgules. Rien n'est moins artistique. L'exécutant ne voit là qu'une épreuve d'agilité, — comparable aux concours de vitesse des bicyclettes et des automobiles.

Cette uniformité est contraire à l'esprit de la musique ; elle néglige le caractère essentiel de toute composition classique : le rythme.

Il y a, dans ce Prélude de Bach — bien que ce soit une œuvre de libre fantaisie — la logique habituelle de toute composition musicale. L'unité ryth-

mique est le dactyle, composé d'une longue et de 2 brèves (— ⏑⏑), *ou, avec la résolution de la longue, de 4 brèves, soit 4 doubles croches. Avec cette unité, le compositeur construit des* membres de phrase *et des* périodes. *Les premiers se composent d'une tétrapodie dactylique (4 pieds, dont chacun est composé de 4 doubles croches), laquelle prend fin* après *la première note de la mesure, devant le signe* | . *Cette note initiale de la mesure compense la note absente du premier pied (mesure 1), lequel est, si l'on peut dire,* acéphale ; *ainsi, comme on dit vulgairement, « le compte y est ». D'où une règle essentielle :* à partir de la mesure 2, tous les membres de phrase doivent commencer en levant et après la première note, comme le membre de phrase initial, qui fournit une règle pour tout l'ensemble. *Si cette règle est inobservée, ce Prélude perd toute force et tout nerf: c'est une matière inorganique.*

Quant aux périodes, leur étendue est plus malaisée à établir. Nous la considérons ici comme formée habituellement de 2 membres de phrase (Kôla) et nous en marquons la fin par le signe || . *On peut adopter, sur ce second point, une autre manière de rythmer ; l'important, c'est d'en avoir une : c'est de comprendre que le discours musical est construit comme le discours en vers, et que n'établir aucune division serait faire un exercice vain, dépourvu de toute signification, de tout bon sens et de toute valeur musicale. La meilleure façon de déclamer un texte littéraire n'est pas de le dire très vite ; c'est d'en dégager le vrai sens avec netteté. En musique, le mouvement a sans doute plus d'importance que dans la déclamation ; mais il n'est que la condition d'une pensée qu'il faut d'abord comprendre ; et pour la comprendre, il faut analyser sa structure.*

Voici maintenant une autre question, infiniment délicate : les divisions en membres de phrase et en périodes une fois établies conformément aux lois du rythme, comment convient-il de les faire sentir, à l'exécution ?

Théoriquement, il faudrait lever la main à la fin du membre de phrase et observer un petit arrêt à la fin de la période, en assimilant le signe | *à une virgule (ou à la fin d'un vers), et le signe* || *à un point ou à un point et virgule. — Qu'on se garde bien de rien faire de semblable ! Une telle exécution serait lourde, saccadée, haletante, ridicule et insupportable ! La grande habileté du virtuose doit être de donner à l'auditeur le sentiment de la claire et logique construction du texte, sans tomber dans le défaut qui consisterait à briser à tout instant la vive allure et la souplesse de la composition. C'est par l'intensité du son, par de légers accents, par une rupture à peine sensible du* lié, *que l'exécutant indiquera le rythme. Qu'il commence par faire bien attentivement l'analyse rythmique de ce Prélude : instinctivement — s'il est autre chose qu'un véloce croque-notes — il conformera l'exécution à cette analyse.*

J. C.

M. GABRIEL FAURÉ
ET LA DIRECTION DU CONSERVATOIRE.

La nomination de M. Fauré a été bien accueillie par le public, mais a provoqué dans la presse des commentaires tellement bizarres et à côté, *qu'une remise au point s'impose.*

La Revue musicale *a publié déjà le portrait du distingué professeur et lui a consacré une notice où elle a manifesté sa grande estime. M. Fauré est un artiste de grand talent, de souffle un peu court dans la composition, mais auteur de quelques œuvres charmantes contenant la promesse et l'ebauche d'une sérieuse personnalité. A côté de son nom, certains amis ont inscrit celui de Schumann, un des plus grands poètes de la musique, et celui de l'intarissable et délicieux Schubert ; M. Fauré est certainement le premier à regretter ces éloges excessifs. De lui nous avons de jolies esquisses ; nous attendons l'*œuvre, — *celle qui impose un nom à la mémoire du grand public. Il n'a pas d'ennemis : cette consécration lui viendra peut-être un jour. Mais ce n'est pas de lui et de son mérite incontestable que nous voulons parler; c'est de l'idée qu'on se fait, à propos de lui, du Directeur du Conservatoire et de son rôle. A en croire la plupart de nos confrères, le Directeur du Conservatoire est d'abord « à la tête de la musique française » ; et le choix de tel ou tel, pour ce poste éminent, devait entraîner, selon le cas, une orientation de notre art national vers le théâtre, ou vers la symphonie, vers une esthétique spéciale, etc... D'abord, malgré son importance et son éclat, le Conservatoire n'est qu'une moitié de notre musique : il est la force* conservatrice, *traditionnelle, classique, faisant contrepoids à la force révolutionnaire, qui est ailleurs. De plus, gardez-vous bien de croire que, personnellement, le Directeur exerce une action quelconque sur les études ! Prenons les classes de déclamation : pensez-vous qu'un Silvain, un Lebargy, un Féraudy, admettrait qu'on vînt lui donner des conseils et des directions dans son enseignement ? Si le ministre lui-même s'en mêlait, il serait mal accueilli. Tenez pour certain que, en ce qui concerne la musique, c'est la même chose. Les professeurs de composition (lesquels. au Conservatoire, ont une situation exceptionnelle) ne relèvent, en matière d'art, que d'eux-mêmes, de leur tempérament, de leur goût ; et il est impossible qu'il en soit autrement. Le vrai rôle du Directeur n'est pas de faire des « réformes ». A lui seul, il est impuissant pour cela ; c'est de faire observer le règlement dont il est le gardien, et, par son caractère, d'en inspirer le respect ; c'est de discipliner le personnel dont il est entouré ; c'est d'astreindre les maîtres à faire leurs classes aux heures obligatoires, et à ne pas prendre de conges sans y être autorisés ; c'est de faire le budget de la maison et de surveiller de près le bon fonctionnement de tous les services ; c'est surtout de faire régner la stricte justice autour de lui et d'opposer une volonté ferme aux petites comme aux grandes intrigues. A ce point de vue, — qui est le seul vrai, — M. Th. Dubois était un Directeur modèle, que d'unanimes et sincères regrets accompagnent dans sa retraite volontaire. Nous sommes certains que M. Gabriel Fauré, n'appartenant à aucune coterie, s'inspirera de son exemple.*

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — X.

L'œil et l'oreille. — Le son et la couleur.

(D'après la sténographie de M. Flachat, sténographe à Montreuil-s/-Bois)

Mesdames et Messieurs,

L'œil et l'oreille seuls ont des impressions d'ordre artistique. L'odorat, le goût, le toucher, bien que susceptibles de l'éducation la plus fine et nullement bornés à un rôle utilitaire, n'ont pas donné lieu à des créations de caractère vraiment esthétique. S'il fallait établir une préséance entre ces deux chefs-d'œuvre de la nature, l'organe de la vision et l'organe de l'ouïe, c'est à ce dernier qu'il faudrait attribuer le premier rang. L'œil ne sait pas analyser ses impressions. Aperçoit-il une couleur verte ? il est incapable de dire les éléments qui ont pu entrer dans sa formation ; il ne saisit qu'une synthèse. De même, si nous mettons sur un disque des petites bandes de toutes les couleurs et si nous faisons tourner ce disque très rapidement, l'œil ne percevra que la résultante : une couleur blanche. Au contraire, faites sonner un accord parfait : si l'auditeur est un peu éduqué, non seulement il saisira les trois notes composantes, mais il dira que la première est émise par tel instrument, la seconde par tel autre, etc... Il pourra même juger si, parmi les trois notes, il y en a une qui est un peu trop basse ou trop haute. Et plus l'accord sera complexe, mieux il en saisira la complexité. Ajoutons que l'œil ne saisit bien que les ondes situées en face de lui. L'oreille, au contraire, reçoit également les ondes sonores, alors que le sujet tourne le dos à leur source, leur fait face, ou se trouve placé de côté.

Si nous nous bornons à interroger l'expérience commune, elle nous dit que ces deux sens ont des domaines distincts et sont irréductibles. Beaucoup de personnes ont un œil excellent avec une oreille déplorable, et inversement. L'ouïe a même des degrés que la vision ne connaît pas (en dehors des cas pathologiques) ; on peut avoir une oreille très fine, sans avoir une oreille musicale.

Chaque jour, cependant, nous voyons ces deux ordres de sensations, et par suite, les arts qui leur correspondent, confondus par la critique, et, ce qui est plus grave, par les artistes. Eugène Fromentin juge ainsi l'*Assomption* de Rubens : « (sa) palette... y *retentit* déjà dans les quelques *notes dominantes*, le rouge, le jaune, le noir, le gris ». Th. Sylvestre dit en parlant de Delacroix :.. « Il tire du violet de sombres gémissements. » Taine, Charles Blanc, M. Sully Prudhomme, mille autres, ont parlé un langage analogue. Un prêtre de la Flandre occidentale, M. l'abbé de Lescluze, a prétendu réduire en système ce qui passait pour une simple formule oratoire. D'après lui, un peintre comme Memling « joue une mélodie nouvelle » dans chacune de ses toiles ; ce qui caractérise chaque peintre ou chaque école, c'est l'emploi d'une gamme particulière de couleurs, fournie par un nombre simple et par ses multiples : il y a la *gamme* espagnole,

fournie par les multiples de 5 et ayant l'orangé pour tonique ; la *gamme* de Jordaëns, fournie par les multiples de 9 et ayant pour tonique le rouge ; la gamme de Rembrandt, la gamme italienne, la gamme japonaise, etc... Tous les arts, d'ailleurs, semblent avoir subi, au cours du XIXe siècle, le contre-coup de l'évolution suivant laquelle les diverses classes de la société ont une tendance à se confondre ou à se pénétrer. Il y a aujourd'hui peu de frontières qui ne soient contestées. Ruskin disait : « Le sculpteur doit peindre avec son ciseau. » Nietzsche a porté sur R. Wagner le jugement suivant, à la fois profond, paradoxal et singulier : « Wagner, en tant que musicien, doit être classé parmi les peintres ; en tant que poète, parmi les musiciens ; en tant qu'artiste, dans un sens plus général, parmi les acteurs ». A côté de ces documents verbaux, je n'ai pas besoin d'énumérer tous les compositeurs qui ont voulu faire de la peinture en musique, *Tonmalerei*, comme disent les Allemands : Kuhnau, Haydn, Weber, Wagner, Félicien David, Liszt, Berlioz, Saint-Saëns... Dans la 3e partie de la *Création* (Introduction), Haydn veut bien représenter les fraîches couleurs du matin, lorsqu'il emploie les flûtes et les cors avec les instruments à cordes. Bach lui-même, l'auteur du *Clavecin bien tempéré*, serait, à en croire son dernier juge, plus peintre que musicien : « Son symbolisme est visuel, comme celui d'un peintre... Bon nombre de ses thèmes procèdent plutôt de la vision que de l'imagination musicale proprement dite. En cherchant à reproduire une vision nouvelle, il se laisse entraîner à créer des thèmes qui sont admirablement caractérisés, mais qui n'ont plus rien de la phrase musicale » (1). Il y a quelques années enfin, a paru un petit livre, intitulé *la Musique des couleurs* (2), qui préconise une transformation radicale de nos orchestres. De telles confusions me paraissent à la fois illégitimes et dangereuses. Je les considère même comme antiartistiques (et n'atteignant pas, d'ailleurs, les grands musiciens). Il y a, entre les arts, les mêmes différences qu'entre les genres qui appartiennent à un même art. On ne doit pas juger une gravure ou une aquarelle comme on jugerait une peinture à l'huile ; *a fortiori* ne doit-on pas juger une symphonie comme un tableau. Il est sans doute exact que nos impressions sensibles se substituent constamment ou s'ajoutent l'une à l'autre, et qu'il y a même là une source de jouissances très délicates ; mais cette substitution est due à un phénomène d'association d'idées : elle ne vient pas d'une similitude objective ou d'une connexion anatomique dans nos organes. Et le plus grand intérêt de l'artiste, c'est de se borner à créer des associations d'idées ! c'est de ne pas chercher à les remplacer par des sensations directes ! Avant de présenter, d'après ce principe, une classification des Beaux-Arts, j'examinerai brièvement les deux thèses (historique et psychologique) d'après lesquelles il y aurait assimilation plus ou moins complète des impressions auditives et des impressions visuelles.

I

Les doctrines concernant les unes et les autres ont d'abord traversé la même période d'erreur. On croyait autrefois que les impressions de l'oreille étaient

(1) Schweitzer, *J.-S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf, 1905, p. 336 et 340. — Sur cette question, cf. l'excellent exposé de M. Lechalas, dans ses *Etudes d'esthétique* (Alcan).

(2) Chez Schleicher, Paris, par M. L. Favre, ingénieur.

dues à un agent particulier appelé *son*, ayant une existence réelle et objective : conception métaphysique (due aux pythagoriciens, reprise par les stoïciens), doublée d'un cercle vicieux ; elle est analogue à l'hypothèse primitive d'après laquelle la sensation de lumière serait produite par des corpuscules lumineux. On sait aujourd'hui que le son et la lumière ne sont autre chose que la perception d'un mode particulier de mouvement. Mais remarquons que l'erreur sur la lumière s'est prolongée beaucoup plus longtemps que l'autre. C'est depuis le XVIIe siècle (Descartes et Huyghens) seulement, que la doctrine de l ondulation a remplacé celle de l'émission ; or, déjà dans l'antiquité, plusieurs savants ou philosophes, à la tête desquels il faut mettre Platon et Aristote, avaient pressenti la vraie nature du son (1). Mais ceci est pour nous peu de chose. Il est plus intéressant de rechercher s'il y a eu parallélisme entre la formation des notions de couleur et l organisation des éléments de la musique. Voici un résumé de la question.

Le coup d'œil le plus superficiel jeté sur l'histoire fait voir que le passage du simple au composé a été la loi de l'évolution musicale. Nos énormes orchestres modernes ont eu les plus humbles commencements. De la lyre primitive à 4 cordes décrite par Boèce (*De mus.* I, 20) à la harpe chromatique contemporaine, il y a la même distance que de la monodie à la fugue, ou de l'expression rudimentaire des premiers chants aux infinies nuances qui sont notées sur les partitions de nos compositeurs. La gamme elle-même est l'œuvre de plusieurs siècles. Elle s'est formée, suivant la tradition, en commençant par fixer les intervalles fondamentaux, ceux sur lesquels on a toujours été d'accord, et qui, suggérés à la fois par les intonations du langage et par la théorie, jouent un rôle capital dans la composition : la quinte, et la quarte qui en dérive ; *ut*, *fa*, *sol*, *ut* : telles étaient, d'après Boèce, les seules notes ou cordes que possédait la lyre d'Orphée. Le reste a été trouvé peu à peu, non sans tâtonnements. Le *la* et le *mi* auraient été introduits par Terpandre ; le *si* et le *ré* par Pythagore... Dans la période moderne, même tendance vers la multiplicité. A l'époque de la Renaissance, l'emploi des seuls intervalles consonants est, en général, la règle ; puis, ce qu'on a si improprement appelé les « accidents », apparaît, s'installe, s'empare du premier rang, finit par transformer la règle en exception. Aujourd'hui, le mode majeur et le mode mineur se sont pénétrés mutuellement ; désormais une étude de l harmonie peut avoir pour base le chromatisme.

Or, un processus analogue caractérise, nous dit-on, l'histoire de la notion des couleurs. M. Hugo Magnus (2) croit pouvoir en indiquer avec précision les étapes. A l'origine, l'homme ne distingue que le clair et l'obscur, les divers degrés d'*intensité* de la lumière, mais non sa *qualité*. Dans les hymnes du Rig-Véda, ni la couleur de la terre, ni celle du ciel, ne sont notées. Gladstone, en 1858, a remarqué dans les poèmes homériques l'absence de mots désignant les couleurs prismatiques : pas plus que la Bible ou le Koran, pas plus que le Zend-Avesta, ils ne mentionnent la couleur bleue du ciel. Le *rouge* et le *jaune* sont

(1) Dans le fragment *de sensibus* de son traité perdu Φυσικαὶ δόξαι, Théophraste dit que « le son est un ébranlement par l'intermédiaire de l'air, du cerveau et du sang, de l'oreille à l'âme ». Il prête un tel langage à Platon (édit. Wimmer, III, p. 32, dans Diels, *Doxographi Græci*, 1879, p. 525, 18).

(2) *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, par Hugo Magnus, professeur d'ophthalmologie à l'Université de Breslau, avec une introduction par Jules Soury (Paris, chez Reinwald, 1878).

les premières différenciations effectuées, parce qu'ils correspondent aux ondes d'éther les plus longues et les plus puissantes ; on peut voir en eux des « dominantes ». Pour Aristote encore (*Météorol.* III, 4, § 25), l'arc-en-ciel n'a que trois couleurs. Les couleurs d'une intensité lumineuse moyenne, le vert, le bleu, et leurs nuances, ne sont devenues qu'assez tard des sensations spécifiques. L'histoire de la peinture confirme ces témoignages littéraires. Nous savons par Pline que les anciens tableaux étaient peints avec un ton rouge unique, le cinabre ou minium d'Ephèse (puis l'ocre rouge, ou une espèce particulière appelée sinopide). Aujourd'hui, le coloriste de profession dispose d'autant de ressources que le symphoniste. La fabrique pontificale du Vatican, qui est le plus important des établissements de mosaïque en activité, possède 28.000 pierres de nuances différentes.

Ainsi, les organes de l'ouïe et de la vue auraient été bornés d'abord aux manifestations fonctionnelles les plus simples, et se seraient ensuite développés parallèlement (1). La chasse, la guerre, les relations de la vie sociale auraient affiné peu à peu l'oreille ; quant à la rétine, elle se serait formée par réaction et accommodation, sous le choc incessant des molécules de l'éther. Ne peut-on pas en conclure d'abord que l'évolution des deux sens n'est pas terminée ? Que la vue s'étendra un jour au delà de l'extrémité violette du spectre, dernière limite de la vision actuelle, et que l'oreille, elle aussi, pourra nous donner des sensations insoupçonnées ? Et enfin, s'il en est ainsi, la fusion des couleurs et des sons, déjà annoncée par tant de phénomènes communs, n'est-elle pas possible ?

Telle est la thèse. Il y a dans le livre de Magnus une doctrine matérialiste, assez grossièrement hostile au système dit des *causes finales*. Je la laisse de côté. Ce qu'il me suffit de dire, c'est que la comparaison qui vient d'être indiquée n'a aucun fondement solide. Quand nous essayons de retracer l'évolution musicale, nous ne saisissons que la partie artistique ou scientifique de la question, consignée dans les livres ; mais que se passait-il dans le chant populaire ? Nous n'en savons rien. Il est fort possible qu'au moment où les pythagoriciens dissertaient sur la légitimité de tel ou tel rapport, le peuple — celui qui agit d'instinct et que l'histoire ignore — les avait dépassés. De ce que la théorie n'avait encore mesuré que 3 ou 4 intervalles, s'ensuit-il que tous les autres étaient ignorés dans la pratique ? — En ce qui concerne la couleur, a-t-on le droit de dire que telle sensation n'existait pas, parce que le mot juste qui nous paraît lui correspondre n'était pas employé ? Les Italiens disent *vino nero* et nous disons *vin blanc* pour désigner des vins qui ne sont ni blancs ni noirs ; en conclura-t-on que cette terminologie cache une ignorance de la couleur réelle ? Shakspeare fait dire à Macbeth (II, 3) racontant l'assassinat de Duncan, qu' « un sang *d'or* » (golden blood) s'échappait de sa blessure ; allons-nous dire que les Anglais du XVIe siècle ne savaient pas distinguer le jaune et le rouge ? Schiller parle, à la manière antique, de « ténèbres de pourpre » : faut-il lui reprocher de n'avoir pas su distinguer le jour et la nuit ? Le langage peut être en retard sur l'éducation des sens, beaucoup plus que sur celle de l'esprit. Aujourd'hui encore, nous avons très peu de mots pour désigner exactement les diverses douleurs physiques ; et cependant

(1) C'est surtout Geiger qui a affirmé ce parallélisme (*Zur Entwickelungs Geschichte der Menschheit*, p. 56) ; mais cette idée est fort ancienne ; cf. Helmholtz, *Optique physiologique*, p. 348-19, 355-56.

nous n'ignorons pas en quoi un mal de dents diffère d'une brûlure, d'un mal au pied, d'un rhumatisme, etc... Le langage des primitifs peut aussi correspondre à des nuances d'idées qui échappent à un physiologiste. Homère compare les cheveux d'Ulysse à la fleur d'hyacinthe (1) ; est-ce leur couleur qu'il voulait caractériser ? Je croirais plutôt qu'il s'agit ici de leur souplesse. — Pour la musique, il a pu en être de même. Certaines lacunes attribuées aux primitifs n'existent peut-être que dans notre esprit.

Renonçons donc à tirer argument de l'histoire pour rapprocher deux ordres de sensations différents (2). La thèse purement psychologique est-elle plus solide ?

II

Depuis quelques années, on s'est préoccupé de déterminer la corrélation qui s'établit entre les divers domaines sensoriels, ou si l'on préfère, entre les réactions de nos organes aux impressions du dehors. On a constaté que certains sujets associaient toujours l'idée d'une couleur à celle d'un son (phénomène appelé *audition colorée*), et il n'en a pas fallu davantage pour qu'une voie nouvelle fût ouverte aux investigations des physiologistes et à leurs systèmes. En 1892, la bibliographie de ce genre d'études dressée par un Américain (M. Krohn) ne comprenait pas moins de 85 numéros. Depuis, des ouvrages importants ont enrichi cette liste ; je citerai seulement celui de M. Flournoy, professeur de psychologie expérimentale à l'Université de Genève : *Les phénomènes de synopsie* (Paris, Alcan, 1893). Il contient un grand nombre de faits, et l'auteur a le mérite d'une grande prudence. Sa conclusion est qu'il serait prématuré de conclure. Mais son travail mérite de ne pas passer inaperçu.

La méthode employée au cours de ces recherches, dont le but est d'étudier notre « imagerie mentale », est celle de l'interview, ou de la consultation plus ou moins étendue, par voie de circulaire. On interroge des hommes, des femmes, des jeunes gens. — Quand votre oreille est impressionnée, *voyez*-vous quelque chose ? quoi ? depuis quand avez-vous cette habitude ? a-t-elle varié ? etc. — Les réponses sont curieuses. Pour beaucoup de gens, voir et entendre sont des actes inséparables. Ils ont des « photismes ». Il y a des photismes alphabétiques : certains sujets « ont *a* blanc » ; ils se représentent *i* rouge, *o* jaune vif, *u* vert, etc... Il y a des photismes de noms : pour tel sujet, « *Cécile* est jaune brillant ; *Susanne*, jaune de chrome ; *Marie*, gris-perle ; *Alice*, rose-cerise ; *Henri*, vert-myrte ; *Lucy*, bleu intense ; *Edmond*, bleu foncé ; *Jean*, gris-bleu ; *Léon*, jaune d'or ». Il y a des photismes musicaux, produits par certaines des notes de la gamme, par les tonalités, par les instruments, par la musique de tel compositeur. Pour l'un, le fait de diéser ou de bémoliser une note se borne à

(1) *Odyssée*, VI, 231.

(2) J'emprunte à M. Jules Soury (ibid., *Introd.*, p. XVIIJ) l'indication suivante, qui contredit Magnus : « les fouilles de sir Henry Rawlinson à Babylone ont établi que les sept étages de la tour de Borsippa portaient des revêtements aux couleurs symboliques des sept planètes, disposés dans cet ordre, de bas en haut : noir (Saturne), blanc (Vénus), pourpre (Jupiter), bleu (Mercure), vermillon (Mars), argent (la Lune), or (le Soleil). La *Ziggurrat* du palais assyrien de Khorsabad avait également, d'après les recherches de MM. Place et Thomas, sept étages aux couleurs planétaires ». — Il y a néanmoins une curieuse analogie entre cette astronomie colorée et l'attribution pythagoricienne des sept notes de la gamme aux sept planètes.

modifier légèrement sa teinte : *mi* ♮ est bleu foncé, et *mi* ♭ est bleu clair ; *fa* ♮ est violet clair, et *fa* ♯ est améthyste ou bleu saphir. Pour l'autre, une opération de ce genre change complètement la couleur : *si* ♯ est vert, et *si* ♭ est lilas, etc.

Le meilleur moyen de montrer la très faible valeur scientifique du livre de M. Flournoy serait d'en exposer les résultats. Ils ne concordent nullement ; et l'auteur, qui est la loyauté même, n'essaie même pas de le dissimuler. Voici le résultat d'une de ses enquêtes, indiquant le sexe et l'âge des personnes interrogées et les couleurs que chacune d'elles attribue aux notes de la gamme :

		do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
Femme	15 ans	jaune	blanc	rose	vert	chaudron	bleu f.	gris cl.
—	21 —	—	jaune	bleu	—	rougeâtre	violet	—
—	22 —	blanc	—	rose	bleu f.	vert	—	brun
—	33 —	blanc	rouge	bleu f.	violet cl.	jaune d'or	rouge vert	vert
—	35 —	blanc	bleu	rouge	violet	vert	jaune	gris
Homme	9 ans	rose	gris	rose	sombre	plus clair	rose pâle	rouge ardent
—	19 —	jaune	—	blanc	noir	rose	vert	—
—	39 —	vert	—	jaune	—	rouge	vert bleu	jaune
—	56 —	jaune	noir	rose	brun	bleu	lilas	violet f.

« J'ai quelques doutes, dit M. Flournoy, sur l'origine vraiment musicale de ces photismes. » En effet : tel auditeur classe le *ré* dans le vert, uniquement parce que le *mot* « *ré* » a le son *é*, et que, pour lui, cette *voyelle* est verte ! Les timbres des instruments ont donné lieu à des opinions tout aussi disparates. La trompette est déclarée rouge, par plusieurs individus ; mais le violoncelle est déclaré tour à tour jaune doré, vert pomme, bleu céleste ; le violon est gris, jaune, violet, brun ; l'orgue est rouge, bleu ; le piano rouge vif, jaune, noir et blanc... « Quant aux couleurs suggérées par les grands maîtres, les seules velléités d'entente sont relatives à Gounod, dont la musique éveille des colorations *violettes* chez un individu, et *bleues* chez un autre ; et à Beethoven, qui est *noir* pour un sujet et dont certains passages amènent chez un autre un manque total de sensations visuelles ; encore la vision *noire* et la vision *nulle* ne doivent-elles pas être confondues ! »

Evidemment, nous sommes ici en présence de phénomènes d'associations d'idées, et non d'une sorte de correspondance mécanique, déterminée par la nature des organes. Ce qui le prouve, c'est que très souvent la question suggère la réponse, par une sorte d'imitation involontaire. « Je n'ai songé à la couleur des voyelles, écrit M. P. M., que quand j'ai eu connaissance des vers des décadents sur les voyelles colorées. » — Avez-vous, dans vos rêves, des sensations de l'odorat ? demande un jour M. Ribot à M. B. — Non ! répond M. B. après avoir beaucoup réfléchi. — La nuit suivante, M. B. avait précisément un rêve avec sensations olfactives. Si un autre savant l'avait interrogé le lendemain sur le même fait, il aurait donc été obligé de faire une réponse affirmative sur la même question qui, la veille, avait provoqué une réponse négative ! Dans les consultations musicales, des cas analogues ont dû se présenter. Ce qui prouve le rôle capital joué par l'association des idées, ce sont les rapports établis entre d'autres sens que l'œil et l'oreille. « Un grand amateur de musique et de peinture, 46 ans, a trouvé de tout temps que la rose *sent* le *la* majeur » (Flournoy, *loc. cit.* p. 101). Une jeune fille écrit que, pour elle, « la couleur de l'héliotrope a la *saveur*

des amandes douces, et réciproquement ». La couleur verte a été attribuée « au piquant du champagne, à la saveur du fromage, à celle du poivre, au parfum de la verveine, à celui de l'eau de Cologne, etc. » (*ibid.*, p. 110) Tous ces faits relèvent de l'imagination pure ; et la « Science » perd un peu son temps quand elle cherche des lois, car l'imagination varie avec chaque individu.

III

Après cette enquête rapide, nous devons conclure.

Le musicien ne donne pâture qu'à notre oreille, et il faut pouvoir le comprendre les yeux fermés. Mais n'oublions pas que, par le moyen de l'oreille, il touche l'intelligence ; il parle un langage que l'esprit doit et peut comprendre, car il exprime une pensée. Par l'intelligence, il gouverne tout le reste.

La musique ne peint pas : elle touche, elle fait penser, et elle suggère. Le compositeur qui voudrait faire sérieusement du paysage serait aussi maladroit que le peintre qui, pour donner l'illusion d'un arbre, mettrait sur sa toile un peu de feuillage réel. Mais, grâce à l'association des idées (laquelle dépend du goût, du tempérament, de l imagination, de la vivacité, des habitudes de chaque sujet), le compositeur peut étendre indéfiniment son domaine, et faire à peu près tout ce qu'il veut. Même quand il veut saisir les formes du monde physique, c est au centre de la vie intérieure qu'il doit s'installer et régner : de là, il règle notre activité tout entière. Un tel rôle est assez beau pour lui suffire ! Nous avons assisté, il y a quelques années, à la tentative de créer une poésie purement musicale, où le sens logique des mots et des phrases était négligé, comme suranné ; les résultats obtenus sont un avertissement pour ceux des autres arts qui voudraient empiéter sur leurs voisins. La musique picturale ne vaut pas mieux que la peinture littéraire.

Les ressources qui s'offrent au compositeur voulant procéder par *imitation directe* (et non par *association d'idées*) pour décrire les objets sont très peu de chose. Je dois cependant les indiquer ici avec précision.

a) Le compositeur peut faire d'abord de simples *citations* : ainsi Berlioz intercale un coup de tonnerre dans sa *Symphonie fantastique*. M. Puccini, au début du dernier acte de la *Tosca*, fait entendre successivement une multitude de carillons ; Beethoven lui-même (et on le lui a reproché) introduit le chant du coucou dans la *Pastorale* ;

b) De la couleur, il ne peut imiter que l'*intensité*. Dans la première leçon de ce cours, je me suis efforcé de montrer que le compositeur ne pouvait reproduire que le *dynamisme* des sentiments ; pour la couleur, il en est absolument de même. Ainsi, avec des violons en sourdine, on imitera la couleur grise ; avec des trompettes, l'éclat du soleil. Tout ce qu'on peut accorder, c'est qu'il y a une analogie entre les timbres d'instruments qui composent les divers groupes de l'orchestre et les nuances des couleurs. La couleur verte comprend le vert tendre, le vert Véronèse, le vert émeraude, le vert-noir... ; de même, du violon à la contrebasse, il y a l'alto et le violoncelle. En regard du bleu (bleu cobalt, outremer, bleu de Prusse...), on peut placer le hautbois, le cor anglais, le basson. Entre les divers jaunes (jaune de Naples, ocre, terre d'Italie...), il y a une différence

analogue à celle qui sépare la petite flûte, la flûte, la clarinette. Mais tout, ici, se ramène encore à une question d'intensité.

c) En ce qui concerne les *objets en mouvement*, le compositeur peut reproduire le rythme de ce mouvement, sa durée. sa direction, sa légèreté ou sa lourdeur. — Au delà de ces ressources, je ne vois rien de sérieux.

Pour terminer, je donnerai la classification suivante des Beaux-Arts, que Westphal a reconstituée d'après une indication conservée par hasard dans une scholie de la grammaire de Denys le Thrace. Elle est due à un disciple d Aristote très peu connu, Lucius de Tarrha (cf. Fabricius. *Bibl. gr.*, IV, 265), mais elle n'a rien perdu de sa valeur et de son admirable netteté (1).

ARTS **PLASTIQUES** Arts du *repos* et de *l'espace*.	ARTS **MUSICAUX** Arts du *mouvement* et de la *durée*.
A : arts **subjectifs**.	
Architecture.	Musique.
B : arts **subjectifs-objectifs**.	
Peinture.	Poésie.
C : arts **objectifs**.	
Sculpture.	Danse.
Loi formelle générale : *Répétition*.	
Loi des arts de l'espace : *Symétrie*.	Loi des arts musicaux : *Rythme*.

ἀποτελεστικά — πρακτικά

JULES COMBARIEU.

La musique et la magie (*Suite*).

Folklore, mythes, légendes orientales. — Il peut paraître singulier qu'en général les peuples n'aient pas, sur les fondateurs de leur musique *vocale*, des récits traditionnels et merveilleux comme ils en ont sur les inventeurs de leurs *instruments* de musique. La raison s'en explique cependant : comme le langage, le chant est naturel chez l'homme ; et, par suite, on n'a aucun motif de rechercher si le chant est d'invention divine. (Il y a une exception à faire, comme nous le montrerons, pour les Egyptiens.) La musique instrumentale est tout autre : on la regarde partout comme ayant une origine surnaturelle et un pouvoir magique.

Il est inutile de rapporter ici les traditions mythologiques bien connues des

(1) Une seule réserve à faire. Nous disons avec raison qu'il y a des sons *hauts, moyens, bas*, ce qui implique des éléments musicaux empruntés au concept de l'espace. Cette manière de parler est légitime, car, instinctivement, nous ramenons toute mélodie entendue au type de la musique, la voix humaine. Or, la voix a 3 registres : le registre de poitrine, le registre palatal, le registre de tête. C'est la position de ces parties du corps qui détermine ce que nous appelons la *hauteur* du son. Il en résulte que dans une composition à plusieurs parties, le musicien peut donner une idée de la position relative de deux objets.

anciens Grecs et Romains sur l'origine de leurs instruments les plus usuels. Il suffit de rappeler que Mercure et Apollon passent pour avoir inventé la lyre et la cithare, Minerve la flûte, Pan la syrinx... Quelques récits analogues des Orientaux sont plus dignes de notre attention, car jusqu'ici c'est à peine si on les a signalés dans les livres sur la musique.

Dans la mythologie hindoue, le dieu Nareda est l'inventeur de la *vina*, l'instrument de musique national le plus important de l'Inde. L'épouse de Brahma, Saraswati, peut être regardée comme la Minerve des Hindous : c'est la déesse de la musique et de l'éloquence ; c'est à elle qu'on attribue l'invention d'un arrangement systématique des sons suivant une échelle musicale ; on la représente assise sur un paon et jouant d'un instrument à cordes du genre de la guitare. Brahma lui-même est peint comme un homme robuste qui a quatre têtes très belles et qui, de ses mains, frappe une petite caisse. Vishnu, incarné en Krishna, est représenté comme un très beau jeune homme qui joue de la flûte ; les Hindous ont encore aujourd'hui une flûte d'espèce particulière qu'ils regardent comme l'instrument préféré de Krishna. En outre, une de leurs divinités, Genesa, le dieu de la sagesse, tient entre ses mains une tamboura, sorte de luth au col allongé.

En Chine, nous trouvons une tradition suivant laquelle la gamme est due à un oiseau merveilleux nommé Foung-hoang, lequel semble avoir été une sorte de phénix. Pour l'invention des instruments de musique, les Chinois possèdent diverses traditions : l'une d'elles nous dit que l'origine de certains instruments, parmi les plus usuels, remonte à l'époque où la Chine était gouvernée par des esprits célestes, nommés les *Ki* ; une autre attribue l'invention de plusieurs instruments à cordes au grand Fohi, nommé « le Fils du Ciel », qui fut, à ce que l'on dit, le fondateur de l empire chinois, et dont on place l'existence environ 3.000 ans avant Jésus-Christ, c'est-à-dire longtemps après la domination des *Ki*, ou Esprits. Une autre tradition prétend que les principaux instruments de musique chinois et que l'arrangement raisonné des sons viennent d'une femme surnaturelle, vierge et mère, Ninva, qui vivait au temps de Fohi. Lorsque le grand philosophe chinois Confucius entendait une musique sublime, il entrait dans une extase telle que, pendant trois mois, il pouvait se passer de nourriture ; la musique qui avait un pouvoir aussi merveilleux était celle de Konei, Orphée chinois, qui, jouant du *King*, espèce d'harmonica fait avec d s plaques de pierre sonore, attirait autour de lui les bêtes sauvages, et les rendait esclaves de sa volonté. — Je ne reviens pas sur les Japonais, dont nous avons parlé.

Les Kalmuks voisins de la mer Caspienne adorent une divinité bienfaisante, appelée Maidari, et représentée comme un homme à l'aspect plutôt jovial, avec une moustache et une impériale, jouant d'un instrument à trois cordes qui ressemble quelque peu à la balalaïka russe.

Presque toutes ces vieilles traditions se retrouvent chez les nations européennes, quoique plus ou moins modifiées.

Odin, le principal dieu des anciens Scandinaves, était l inventeur des chants magiques et de l'écriture runique.

Dans la mythologie finnoise, le divin Vaïnamoïnen passe pour avoir construit la harpe à cinq cordes appelée kantele, vieil instrument national des Finnois. Il en fabriqua la charpente avec les arêtes du brochet ; et les dents du brochet

furent les chevilles qui servent à accorder l'instrument; les cordes furent faites avec les crins de la queue d'un cheval fougueux. Lorsque sa harpe tomba dans la mer et fut perdue, il en fit une autre dont la charpente était en bois de bouleau : les chevilles étaient tirées des branches du chêne ; et les cordes étaient les cheveux soyeux d'une jeune fille Vaïnamoïnen prit alors sa harpe, s'assit sur une butte près d'un ruisseau, et joua avec une telle puissance qu'il plongeait dans l'extase tous ceux qui venaient à portée de sa musique : hommes et animaux écoutaient, ravis ; les bêtes les plus sauvages des forêts n'avaient plus leur férocité ; les oiseaux des airs étaient attirés vers lui ; les poissons montaient à la surface de l'eau et demeuraient immobiles ; comme dit un de nos poèmes épiques du XVIIe siècle,

Les arbres prenaient part eux-mêmes à la fête ;
Ne le pouvant du pied, ils dansaient de la tête !

le ruisseau retenait son cours et le vent son haleine ; l'écho moqueur lui-même s'approcha furtivement pour écouter avec la plus grande attention ces sons célestes. Bientôt les femmes, les vieillards et les enfants se mirent aussi à sangloter d'émotion voluptueuse ; puis les filles, puis les jeunes hommes, — tous. Enfin Vaïnamoïnen pleura lui aussi, et les grosses larmes qui coulant sur sa barbe roulèrent dans l'eau, devinrent les belles perles qui sont au fond de la mer.

(*A suivre.*)

Publications nouvelles.

Dr Peter Wagner. *Le secret des Neumes ; Paléographie du chant grégorien*, avec un grand nombre de fac-similés de manuscrits du moyen âge. Fribourg en Suisse, librairie de l'Université (O. Gschwend), grand in-8° de XVI et 356 p., 12 fr. 50. — Cet ouvrage, remarquable à la fois par sa forme, sa doctrine, l'abondance des sources et des références, est le plus complet qui ait été écrit sur la question depuis vingt ans.

Le mot « neume » apparaît à nombre de personnes comme environné d'un sens mystérieux : il est comme l'expression de je ne sais quel arcane nébuleux de la musique.

Le monsieur qui connaît les neumes est à certains égards le Persan du XVIIe siècle : « Ah ! Monsieur, vous lisez les neumes ! Comment peut-on être neumatisant ? »

Cependant, depuis les travaux gigantesques de dépouillement et de confrontation des manuscrits médiévaux accomplis par Dom Pothier et ses disciples, la clarté s'est faite ; des ouvrages de vulgarisation scientifique (tel celui de notre

directeur M. J. Combarieu (1), ont ouvert les yeux de beaucoup. On a transcrit ces neumes mystérieux, on les chante, on en répand la science de tous côtés. Malgré cela, la question est encore fréquemment posée : « Qu'est-ce donc qu'un neume ? »

Ce terme est celui dont on se sert couramment depuis le IXe siècle ou le Xe pour désigner les signes de la notation usuelle de ce temps, connue sous le nom de *nota* ou *nota romana*.

Cette notation romaine, celle de l'antiphonaire grégorien, est une sorte de memorandum, un dessin de la mélodie apprise à l'école de chant mélodie que les maîtres enseignaient au moyen du monocorde.

La *nota* n'indique point le son lui-même, mais sa hauteur relative vis-à-vis des sons voisins ou de l'échelle tonale. L'accent aigu, l'accent grave, le point, sont les éléments de cette notation. Elle dit simplement : ici il faut monter, là il faut descendre.

Le fait même que la note aiguë s'indique par un accent aigu, et que très souvent l'une et l'autre correspondent à l'accent tonique, recule bien loin l'origine de cette notation, à une époque historique où l'accent latin, tout en ayant la force qu'on lui connaît, avait pris de l'accent grec la hauteur tonale, plus élevée que celle des autres syllabes De fait, c'est ce qui se produit dans les compositions gréco-romaines des premiers siècles de notre ère, comme les odes de Mésomède; le grammairien Censorin, au IIIe siècle, mentionne l'utilité musicale des accents, et un anonyme en cite formellement l'emploi pour désigner les sons des tuyaux de l'orgue : *habes organum ex diversis fistulis... aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo.*

On a voulu voir dans les neumes les combinaisons de musique mesurée les plus folles et les plus extravagantes : l'un, parce que le rythme antique ne le satisfait pas; un autre, parce que si les auteurs de ces chants avaient vécu de notre temps, ils auraient autrement rythmé leurs mélodies ; un troisième, parce qu'il est fait mention dans les vieux auteurs, de chants *métriques* (sans s'apercevoir que ce terme n'a qu'un rapport apparent avec *mesuré*).

La doctrine traditionnelle qui fait dériver les neumes des accents (*aigu, grave, circonflexe*), vient d'être pleinement confirmée par les faits : la découverte et la publication, par le Dr Wagner, du plus ancien écrit didactique sur les neumes, dans le manuscrit latin Palatin 235 de la Bibliothèque du Vatican (*op. cit.*, 214 ss.)

Et comme si cette confirmation de l'enseignement traditionnel amenait en même temps la réfutation des doctrines opposées, il se trouve que ce traité a été écrit pour l'école de Saint-Gall, dont précisément la notation neumatique, avec ses signes spéciaux, servait d'appui aux fantaisies les plus fausses, désormais privées de l'obscurité qui était leur meilleur appui.

On me permettra de citer ici deux textes, d'une grande importance pour la rythmique musicale grégorienne, et qui, ce me semble, n'ont point encore été allégués, au moins avec les conclusions qu'ils imposent.

Le premier de ces textes fait partie des *Regesta* du roi goth Théodoric, au début du VIe siècle; et c'est peut-être Cassiodore qui a tenu la plume : *Naturalis autem*

(1) *Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes* (Paris, A. Picard, 1897).

rythmus animatæ voci cognoscitur attributus : qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur, et PER ACCENTUS VIAM MUSICIS PEDIBUS *composita voce gradiatur* ; c'est-à-dire : « c'est à la voix animée, on le sait, que le rythme naturel est attribué ; il observe la mélodie dans sa pureté, s'il se tait à propos et parle quand il convient, et si, PAR L'ACCENT, la voix bien ordonnée s'avance dans la voie des pieds musicaux. » (Edition de 1679, page 38 ; Patrologie latine, LXIX, c. 570.)

Le second texte est une réflexion d'un étudiant anglais à Rome, au VIIe siècle, Aldhelm, dans une de ses lettres à un ami d'Angleterre : il se plaint d'être obligé d'apprendre « *centena scilicet metrorum genera pedestri regula discernere, et* ADMISTA CANTILENÆ MODULAMINA *recto syllabarum tramite lustrare. Cujus rei studiosis lectoribus tanto inextricabilior obscuritas prætenditur, quanto rarior doctorum numerositas reperitur* : « discerner DANS LA PROSE des centaines d'espèces de mètres, et en trouver l'application, par le droit chemin des syllabes, DANS LES MÉLANGES des modulations du chant. La chose paraît aux étudiants studieux d'une obscurité aussi impénétrable, qu'est rare le nombre de ceux qui s'en sont rendus maîtres. » (Epist. IV, Patr. Lat., LXXXIX.) — AMÉDÉE GASTOUÉ.

TH. DUREAU : *Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration*, 1er vol. (chez A. Leduc, 8 fr.). — Ce premier volume est consacré à l'étude des instruments, que M. Dureau décrit en détail, avec autant de compétence que d'autorité. Nous sommes heureux de voir que l'auteur définit l'orchestre d' « Harmonie » comme la sous-commission du Congrès de Paris, à l'Exposition de 1900 (composée de MM. Vincent d'Indy, Dureau, colonel Baudot, Parès) : 1° Instruments à souffle et anches doubles : petite flûte en *ré*♭, grandes flûtes en *ut*, hautbois en *ut*, cor anglais en *fa* (*), bassons en *ut*, saruso-phone contrebasse en *mi*♭ ou *fa* (*) ; 2° Instruments en bois à anches simples : petite clarinette en *mi*♭ ou *fa*, grandes clarinettes en *si*♭ ou *ut*, clarinette alto en *mi*♭ ou *fa*, clarinette basse en *si*♭ ou *ut* ; 3° Instruments en cuivre à anches simples (saxophones) : saxophone soprano en *si*♭ ou *ut*, saxophone alto en *mi*♭ ou *fa*, saxophone ténor en *si*♭ ou *ut*, saxophone baryton en *mi*♭ ou *fa*, saxophone basse en *si*♭ ou *ut* ; 4° Instruments en cuivre à embouchure et à sons clairs : trompettes en *mi*♭ ou *fa*, cornets à pistons en *si*♭ ou *ut*, cors en *mi*♭ ou *fa*, trombone alto en *mi*♭ ou *fa* (*), trombone ténor en *ut*, trombone basse en *fa* (*) ; 5° Instruments en cuivre à embouchure et à sons doux : petit bugle (soprano) en *mi*♭ ou *fa*, bugles (contraltos) en *si*♭ ou *ut*, altos (saxhorns) en *mi*♭ ou *fa*, barytons (saxhorns) en *si*♭ ou *ut*, barytons (saxhorns) en *si*♭ ou *ut*, basses en *si*♭ ou *ut*, contrebasse en *mi*♭ ou *fa*, contrebasse en *si*♭ ou *ut*, contrebasse à cordes ; 6° Instruments à percussion : timbales (une paire), triangles et accessoires.

Quand les instruments dits « transpositeurs » seront-ils ramenés, dans la pratique, aux seuls tons d *ut* et de *fa* ? Les compositeurs qui désirent la vulgarisation de leurs œuvres auraient le plus grand intérêt à insister pour que l'écriture de la *partition d'harmonie* soit la même que celle de la *partition d'orchestre symphonique*. — L'excellent ouvrage de M. Dureau n'intéresse pas seulement tous les chefs, mais les jeunes musiciens, et tous ceux qui veulent se rendre compte.

S.

(*) Facultatif.

Johannes Wolf : *Histoire de la notation mesurée, de 1250 à 1460, 2e partie, contenant les textes musicaux du XIIIe au XVe siècle* (1 vol. in-8°, 150 p. de musique, Leipzig, Breitkopf). — Cette publication, qui complète brillamment les travaux de M. Wolf, offre des matériaux de travail à tous ceux qui, pour étudier la notation mesurée, n'ont pas le loisir ou les moyens de se transporter dans les bibliothèques de l'Europe. L'ouvrage ne comprend pas moins de 78 pièces, dont 29 sont tirées des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris ; il y en a 17 de Guillaume de Machaut, et un assez grand nombre emprunté au Roman de Fauvel. Il faut en ajouter une, tirée de Montpellier (motet de Petrus de Cruce) et 2 de Chantilly (Guido, J. Cunelier). M. Wolf a transcrit 20 pièces de la Laurentienne de Florence ; 7 du Liceo de Bologne ; 5 de Modène ; 3 de Vienne, 3 du British Museum ; 2 de Munich, 2 de Padoue, 2 de la Vaticane. Ce recueil est un excellent instrument de travail. Les notes critiques sont très peu nombreuses. — A. L.

Walter Niemann : *Musique et musiciens du XIXe siècle*, jusqu'au temps présent, en 20 tableaux de couleur (Leipzig, chez Senff, in-4°). — En matière d'histoire musicale, les Allemands ont cultivé tous les genres. Avec les ouvrages d'ampleur considérable, illustrés ou non, ils ont des manuels, des catéchismes, enfin des « *tableaux synoptiques* » ; Czerny (en 1851), Böhme (1890), Par (1903) ont donné des spécimens de cette dernière sorte d'ouvrage qui n'est pas sans utilité. M. Niemann s'est ingénié, par une claire disposition du texte, par l'emploi judicieux des couleurs et des signes, à présenter un ensemble méthodique du XIXe siècle musical en Europe. Il prend comme point de départ les grandes écoles, sans négliger les influences étrangères, et s'efforce de n'oublier personne. L'importance de chaque nom est indiquée par la grosseur des lettres, et une date (ou deux) les accompagne. Les indications en flèche du côté gauche marquent l'influence d'un compositeur ou d'une école sur le musicien désigné immédiatement à côté, ainsi que sur tous ceux dont les noms sont au-dessus ; les indications en flèche du côté droit, marquent les influences limitées à un seul compositeur (l'usage de ces signes est indiqué dans une courte préface écrite en allemand, français, anglais, italien, hollandais). On peut ainsi avoir en très peu de temps des idées d'ensemble, avec des notions précises (et des titres d'œuvres) sur tous les pays. Mais ces dispositions résultent souvent de jugements contestables. Pour la France, *C. Franck* n'est pas en plus gros caractères (pour le théâtre) que H. Reber et Maillart ; et la série de nos musiciens ayant subi l'influence de Wagner commence ainsi : *Th. Dubois*, *G. Bizet*, *Vict. de Joncières*, *Bourgeault-Ducoudray* (sic), etc... Il y aurait beaucoup à dire sur la plupart de ces tableaux.

S.

L.-A Bourgault-Ducoudray : *Esquisses d'après nature* (*A saint Herbot*, — *Danse rustique*, — *Dans la lande*, — *En chasse* — *Contemplation sidérale*), recueil pour piano (chez A. Leduc). — Nous nous bornons aujourd'hui à annoncer cette très belle publication, sur laquelle nous reviendrons prochainement.

Les Caractères de la Danse.

(*Fin.*)

Chose curieuse, ce n'est pas à l'Opéra que nous les retrouvons, mais... à la Comédie-Française! Une nièce de Mlle Duclos, âgée de neuf ans et demi, « la petite Lolotte Cammasse », y a débuté le 14 avril « dans un pot-pourry de danses contrefaisant *les Caractères de la danse* », et tout Paris s'est pris d'enthousiasme pour ce nouveau petit prodige. « Il y a dix ans, écrivent les nouvellistes le 20 avril, que le spectacle n'a été si brillant ni si remply qu'il le fut hier à la Comédie-Françoise, quoy qu'on aye renvoyé quasy autant de monde faute de place. La petite danseuse a beaucoup contribué à attirer cette foule, aussy a-t-elle charmé tous les spectateurs. Mlles Sallé et Mariette y estoient, qui en ont été surprises et enchantées, et qui l'ont accablée de caresses dans le foyer, après la pièce ».

Le divertissement qu'elle dansait à la fin de la petite comédie du *Fat puni* (1) comprenait surtout, nous apprend le *Mercure*, « un morceau de symphonie où tous les mouvemens et les divers caractères de la danse sont exprimés : d'abord par un air de *sarabande*, de *bourée* et de *menuet*; ensuite de *chaconne*, de *magie*, de *rigaudon*, de *tambourin*, de *musette*, et cela finit par un nouveau *tambourin* ».

Et tout cela est charmant, sauf en un point : à savoir que ces *Caractères de la danse* ne sont plus ceux de Jean-Ferry Rebel, et que « la musique du divertissement est l'œuvre de Grandval le père dont personne n'ignore les grands talens ».

Grandval le père renchérit encore l'année suivante, et quand la petite Lolotte Cammasse vient de nouveau danser à la Comédie-Française, il compose pour elle le divertissement du *Triple mariage* (2), que le *Mercure* du mois d'avril analyse tout au long. La page est à citer :

« Son *entrée* commença par une marche simple et noble, laquelle pourroit servir de modèle sur les mouvemens et la dignité avec laquelle on doit marcher et ouvrir les bras au théâtre ; — le second air est une espèce de *sonatto* et *alegro* d'un mouvement gai, où l'on voit l'enthousiasme d'une danseuse qui forme des pas et des attitudes sur un air qui lui fait plaisir et qui l'anime ; — viennent deux *menuets*, dansés dans le caractère d'une jeune personne devant son maître, qui lui montre à lever les bras pour donner la main grâcieusement ; — suit une *gavotte* : c'est une idée de la simplicité et de l'enjouement des danses les plus ordinaires des bals ; — dans le cinquième air, l'ai-

(1) *Le Fat puni*, comédie en un acte et en prose de Pont-de-Veyle, représentée pour la première fois le 14 avril 1738.

(2) C'était une reprise. La comédie de Néricault-Destouches avait été donnée pour la première fois le 7 juillet 1716.

mable enfant peint les grâces naïves d'une bergère qui danse au son de la *musette* de son berger ; — dans la *chaconne* à deux mouvemens qui suit, elle imite le grand caractère de danse noble, grâcieux et imposant, et tel qu'on l'admire dans l'illustre Dupré à l'Opéra ; — le septième air de violon est une tempête dans laquelle la danseuse exprime la crainte et l'épouvante de l'orage et de la foudre qui gronde ; à quoi succède un espoir flatteur, et, par une transition et une gradation admirable, de la plus grande agitation elle passe dans un état tranquille ; — dans le neuvième air, les violons imitent le chant des oiseaux qui, écartés par la tempête, reviennent en célébrer la fin ; les pas, les divers mouvemens et les yeux expriment très bien le plaisir que lui fait leur ramage, et, transportée par l'aproche des oiseaux, elle court à pas précipités à diverses reprises pour en attraper ; — elle est interrompue par un air de vielle, puis par un autre de bassons, et termine par deux *tambourins* d'un mouvement très gai et très vif dont les pas sont de la composition de l'aimable danseuse.

« Elle a dansé cette suite d'airs, composée de 244 mesures, tout d'une haleine et partout avec la même fermeté. les mêmes grâces, la même propreté et le même degré de justesse » (1).

Et voilà ce qu'était devenu, en 1739, le divertissement-pantomime créé vers 1720 sur la musique de Rebel le père : une sorte de pot-pourri confus, dont les éléments disparates ont été empruntés de-ci de-là et tant bien que mal soudés les uns aux autres. Tel air rappelle le divertissement primitif imaginé par Mlle Prévost ; tel autre, tout de virtuosité, éveille le souvenir du temps où Mlle Camargo le dansait ; un autre enfin, celui de la tempête, fait songer à certain passage de la *Terpsichore* de Hændel, où Mlle Sallé avait à représenter la rapidité des vents. En vérité, c'est bien là la meilleure synthèse de toute cette histoire, et Mlle Lolotte Cammasse ne s'en est pas doutée !

Il faut regretter seulement que la musique de Grandval soit perdue (2), car elle devait sans doute pareillement... synthétiser — c'est un euphémisme — les compositions antérieures, et il eût été curieux de l'examiner à ce titre.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la composition nouvelle acheva de faire oublier l'ancienne. De temps à autre, pour des spectacles coupés,

(1) Il faut remarquer qu'il y eut deux compositions de Grandval bien distinctes : Mlle Lolotte Cammasse, en effet, créa celle qui est analysée ici, à la fin du *Triple mariage* (7 avril 1739), et quelques jours après, le 29 avril, elle dansa dans le divertissement des *Vendanges de Suresnes* « les mêmes *Caractères de la danse* de l'année dernière [1738] » (*Mercure* d'avril 1739).

(2) Le très curieux recueil de musique gravée conservé à la Comédie-Française ne contient, comme son titre l'indique, que les airs des vaudevilles (*Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Françoise depuis l'année 1659 jusqu'à l'année présente 1753*).

Rebel fils empruntera bien quelques airs à la « fantaisie » de son père (1), et Mlle Camargo, rentrée en 1740, après être restée cinq ans éloignée du théâtre, aura la curiosité de reprendre, le 3 mai 1745, son succès d'antan ; mais ce seront là des cas tout isolés, et désormais, quand une danseuse débutera, comme Mlle Lany cadette à la Foire Saint-Laurent de 1743, on prendra soin de nous dire qu'elle danse « les NOUVEAUX *Caractères de la danse* » (2).

Et ceci marque la fin de cette étude (3).

ÉMILE DACIER.

Actes officiels et informations.

Prix de Rome. — C'est lundi, 19 juin dernier, à 10 heures du matin, en présence de M. Dumonthier, sous-chef du bureau des théâtres, représentant l'administration des Beaux-Arts, que s'est effectuée la sortie de loge, au palais de Compiègne, des candidats au concours définitif pour le grand prix de composition musicale. Le tirage au sort pour l'exécution des cantates a eu lieu le 22 juin dernier au sous-secrétariat des Beaux-Arts. Le jugement préparatoire a été rendu au Conservatoire le vendredi 30 du même mois, à midi. C'est enfin le 1er juillet courant à midi que sera prononcé à l'Institut le jugement définitif. Rappelons que les six concurrents qui se disputent le grand prix sont par ordre de classement aux épreuves du concours d'essai : MM. Dumas, Rousseau, Gaubert, Motte-Lacroix, Gallois et Estyle.

Conservatoire. — Ainsi que nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, M. Gabriel Fauré, inspecteur de l'Enseignement musical, professeur de

(1) Par exemple, le menuet, qui est dansé à la Cour, le 22 juin 1740 (*Mercure*, juillet 1740).

(2) On ne le dit pas toujours. Par exemple, à propos de Mlle Puvigné, qui a débuté en 1743 à l'âge de 7 ans, le *Mercure* de juillet 1744 dit que la danseuse a exécuté « quelques jours auparavant sur le même théâtre *les Caractères de la danse* avec toute la précision et la vivacité possibles et fort au-dessus de son âge ». Mais Mlle Puvigné dansait, à la Foire Saint-Laurent, sur le même théâtre de l'Opéra-Comique que Mlle Lany : il est donc à présumer qu'il s'agit ici de l'œuvre de Grandval. — Mlle Mimi Dallemand danse les *Caractères* à l'Opéra, les 9 et 14 mars 1739, sans qu'on nous dise de quelle œuvre il s'agit. — Aucune indication non plus pour Mlle Cochois, qui les danse le 31 octobre 1741 (*Mercure* de novembre), quelques mois après ses débuts à l'Opéra.

(3) Indiquons, en terminant, les sources principales de ce travail.

Pour les documents imprimés, on a vu qu'il avait été souvent fait usage du *Mercure de France*, et les dates des citations ont été données dans le texte ; — pour le séjour de Mlle Sallé en Angleterre, il faut citer les journaux du temps, notamment le *Daily Advertiser*, dont le British Museum possède une collection malheureusement incomplète, et où l'on trouve sommairement indiquées les annonces de spectacles.

Les quelques documents manuscrits utilisés ont été empruntés à des *Nouvelles à la main* inédites, et en particulier à celles que garde la bibliothèque Lepelletier de Saint-Fargeau (Ms. 26700).

composition musicale au Conservatoire national de musique et de déclamation, est nommé, pour 5 années consécutives, directeur de cet établissement, en remplacement de M. Th. Dubois, admis à la retraite.

Ce décret aura son effet à dater du 1er octobre prochain.

M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, admis sur sa demande à faire valoir ses droits à la retraite, est nommé directeur honoraire à dater du 1er octobre prochain.

Conseil supérieur d'enseignement. — Suivant les prescriptions du décret du 5 mai 1896, le Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales), dans sa séance du 14 juin dernier, a formé, en vue de la nomination d'un professeur de la classe de clarinette, en remplacement de M. Turban, décédé, la liste suivante de candidats qui a été présentée au choix de M. le Ministre :

En 1re ligne. . . . . M. Mimart
En 2e ligne. . . . . M. Lefebvre.

Le Conseil, à l'unanimité, a décidé qu'il n'y avait pas lieu d'accueillir les demandes présentées par Mme Ritter Ciampi et par M. Sujol en vue d'obtenir la création de classes préparatoires de chant au Conservatoire national.

Les vœux suivants ont été ensuite adoptés :

1° Les concours d'admission aux classes de violon comporteront à l'avenir deux épreuves, la première éliminatoire, la seconde définitive. Il sera procédé pour ces concours dans les formes adoptées pour les concours d'admission aux classes de piano ;

2° A la suite de chacun des concours d'admission, le jury pourra être invité à émettre un vote spécial pour décider s'il y a lieu de désigner un certain nombre d'aspirants qui, par ordre de mérite, seraient appelés à remplacer, dans leurs classes, les élèves admis qui viendraient à démissionner avant le 31 décembre.

Cette désignation, quand elle n'aura pas été suivie de l'entrée effective, comme élève, de l'aspirant qui en aura été l'objet, ne créera à ce dernier aucun titre pour les concours d'admission des années suivantes.

Après la séance, les membres de la section des études musicales, remerciant M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts des bienveillantes dispositions dont il est animé à leur égard, ont émis le vœu que l'attention des pouvoirs publics fût attirée sur l'impossibilité d'assurer l'avancement normal du personnel enseignant en raison, d'une part, de l'insuffisance des crédits budgétaires, et, d'autre part, de la suppression, par suite des dispositions inscrites à l'art. 18 de la loi de finances de 1904, des limites d'âge qui permettaient les mises à la retraite des professeurs.

Sont admis à prendre part aux concours publics qui auront lieu à l'Opéra-Comique, à partir du 17 juillet, les élèves dont les noms suivent :

Pour le chant :

Classe de M. Warot : MM. Corpait, Engels, Ziégler, Gilles, Mlles Lassalle, Miral, Lamare. — Classe de M. Duvernoy : MM. Baldous, Meurisse, Mlles Allard, Bailac. — Classe de M. Masson : MM. Pérol, Lucazeau, Mlles Gozategui, Mancini, Alice Comès, Lapeyrette. — Classe de M. Dubulle : MM. Georges Petit, Sarraillé, Cazaux, Nansen, Mlles Mathieu, Delimoges. — Classe de

M. de Martini : MM. Eymond, Payan, Carbelly, Mlles Chenal, Delalozière, Kerjean. — Classe de Mme Rose Caron : MM. Dupouy, Francell, Mlles Jane Bloch, Vieu, Madesky. — Classe de M. Manoury ; M. Donnier, Mlle Dupré. — Classe de M. Lassalle : MM. Torrent, Clamer, Vœurs, Mlles Ennerie, Tasso, Faye.

Pour l'opéra comique :

Classe de M. Isnardon : MM Lucazeau, Payan, Georges Petit, Francell ; Mlles Lamare, Delimoges. Jane Bloch, Miral. — Classe de M. Bertin : MM. Donnier, Saraillé, Nansen, Cazeaux, Mlles Lassalle, Ennerie, Tasso, Mathieu, Alice Comès.

Pour l'opéra :

Classe de M. Melchissédec : MM. Corpait, Meurisse, Lucazeau, Carbelli, Mlles Mancini, Chenal, Delalozière. — Classe de M. Lhérie : MM. Dupouy, Ziégler, Pérol, Georges Petit, Mlles Lamare, Lapeyrette, Bailac.

— M. Pedro Traversari, sous-directeur du Conservatoire national de Quito, a été officiellement chargé par le gouvernement de la République de l'Equateur, d'étudier l'organisation du Conservatoire de musique de Paris.

Toutes facilités seront accordées par le Ministère des Beaux-Arts à M. Traversari pour l'accomplissement de sa mission.

Examens trimestriels. — Le 24 juin, ont eu lieu les examens trimestriels, devant les parents des élèves et un jury de professeurs présidé par le Directeur (y prennent part les élèves ayant obtenu un prix ou un accessit les années précédentes). L'épreuve ne donne lieu ni à des notes ni à un classement ; aux classes d'instruments, on forme avant tout des solistes, et l'objectif des études est le prix de fin d'année, qui est le couronnement de la virtuosité individuelle. Le programme est intéressant, parce qu'il indique des tendances générales. Il comprenait les pièces suivantes : allegro et trio en *mi* du trio de *Mozart*, avec Mlles Beuzon et Landry (piano), Bernardi et Sauvaistre (violon), M. Vergnet (violoncelle) ; un fragment de la Sonate en *la* de *Hœndel*, avec MM. Etlin et Spathy ; l'intermezzo du quatuor en *sol* mineur de *Brahms*, avec Mlle Lefebvre, MM. de Francmesnil, Etchecopar, Olivier ; adagio et gigue d'une Sonate de *Corelli*, avec Mlles Lapié et Augiéras ; le largo et allegro du quintette en *mi* ♭ de Beethoven, avec Mlle Morillon, MM. Victor, Moulin, Blot, Charpin (hautbois, clarinette, cor et basson) ; le finale de la deuxième Sonate de *Schumann*, avec M. Dorival et Mlle Baudot (violon) ; l'allegro, transcrit pour alto, de la Sonate en *mi* de *J.-S. Bach*, avec Mlle Coudart ; l'allegro, le largo et le finale du trio en *ré* de *Beethoven*, avec Mlles Leson et Vizentini, M. Dupré, — Mlles Pierre et Daumain, M. Cantrelle, — MM. Pelet, Ruigeisen, Séan ; l'allegro du quintette à cordes de *Mozart*, avec MM. Bittar, Macon, Jurgenson, Doucet..., le quintette de *Schumann*, avec (successivement) MM. Boscoff et Dumesnil, Mlles Aussenac et Arnaud pour le piano ; Mlles Billard, Spathy, Augiéras, Daumain, Morlange, Cantrelle, Sauvaistre, M. Matignon, pour le violon ; Mlle Lefebvre, MM. Rousseau, Lefranc, Jurgenson pour l'alto ; MM. Pelet, Rosoor, Séau, Vergnet pour le violoncelle ; l'allegro du quintette avec hautbois de *Th. Dubois*, avec Mlle Ch. Lamy (1er prix de piano), MM. Bastide, Macon, Ringeisen et Rouzené ; la Sonate en *la* mineur de *Schumann*, avec, successivement, Mlles Willemin. de Laulerie et Vendeur (piano), Mlles Julien et Lapié, M. Bastide (violon) ; l'allegro du trio en *la* mineur de *Lalo*, avec Mlle Kastler pour le piano, M. Bittar, M. Séan ; l'andante de la Sonate pour alto de *Rubinstein*, avec M. Lefranc et Mlle Weil (piano); l'in-

troduction et l'allegro de la 2e Sonate en *sol* de *Grieg*. avec Mlle Weiss (1er prix de piano) et M Saury (violon) ; le nocturne et le finale de la Sonate en *ré* de *Mendelssohn*, avec, successivement, Mlles Lefebvre et Léon pour le piano, MM. Doucet et Rosoor pour le violoncelle ; le menuet et le thème varié de la Sonate en *ré* de *Beethoven*, avec Mlles Julien et Billard (piano) ; Mlle Coudart et M. Rousseau (alto) ; le largo à 2 violons de *J.-S. Bach*, avec Mlle Vendeur (piano), Mlle Morhange et M. Matignon ; l'allegro du 2e trio de *Saint-Saëns*, avec Mlle Ant. Lamy, MM. Saury et Doucet.

Opéra et Opéra-Comique. — Nous renvoyons à notre prochain numéro, faute de place, le tableau des recettes effectuées du 20 mai au 19 juin. A l'Opéra, les deux recettes les plus élevées ont été celles de *Faust* (22,172 fr. 41), et *Armide* (22,068 fr. 41) ; à l Opéra-Comique, celles de *Chérubin* et du *Roi d'Ys* ont dépassé 9,000 fr.

Metzys. — Chez M. L. Mors, en son théâtre privé, le 15 juin, nous avons eu l'agréable surprise d'entendre *Metzys*, comédie lyrique en trois actes de MM. C. Girard pour la musique et R. Meyer pour les paroles. Cette œuvre fort intéressante expose les débuts de Metzys, qui, de forgeron, se fait peintre par amour et devient bientôt l'égal de Memling.

Sujet délicat et charmant, évoquant les inoubliables souvenirs d'Anvers et de Bruges, et auquel une mise en scène extrêmement soignée donnait un cadre très approprié, dans un théâtre qui est lui-même une exquise œuvre d'art. Un public select en a fort goûté le mouvement, la grâce pittoresque et la valeur mélodique. Parmi les 43 interprètes plusieurs venaient de l'Opéra-Comique et de l'Opéra ; les chœurs se composaient, avec un certain nombre d'amateurs, d'élèves de M. Manoury et du Conservatoire. Il faut citer particulièrement Mlle Marguerite Louvet (Edwige), Mme Rozel d'Arzac (l'apprenti Otto , M. Georges Layer (Metzys), qui est un ténor des plus agréables, M. Servant (van Tuylt), M. G. Petit (Memling).

La critique la plus exigeante n'eût pas relevé le moindre accroc dans cette représentation élégante et brillante. M. Mors sert magnifiquement la cause de l'art en montant lui-même avec le plus grand soin l'œuvre d'un compositeur de talent à qui les circonstances n'ont pas permis d'être joué sur une scène officielle !

Fête des écoles. — Le dimanche 18 juin, au Pré Catelan (*Théâtre de Verdure*), la *Fête des Ecoles*, de Paris, donnée par la municipalité, a été fort réussie. Nous avons eu, une fois de plus, l'occasion d'y entendre les excellents chœurs d'enfants organisés et dirigés par M. Chapuis, inspecteur.

École Niedermeyer. — Pour célébrer le quarantenaire de l'Administration et de l'enseignement de son Directeur, M Lefebvre, l'Ecole Niedermeyer vient de donner une fête brillante à laquelle ont pris part les anciens élèves de la maison qui (à commencer par M. Fauré) sont aujourd'hui des compositeurs renommés.

M. Guilmant. — Le 22 juin, M. A. Guilmant a donné chez lui, à Meudon (sur invitations personnelles), une très belle séance d'orgue, avec le concours de Mme Maurice Gallet et de M. Daniel Hermann.

Boulogne-sur-Mer. — La Commission municipale des Fêtes organise cette année, pour remplacer son festival permanent, des concerts pour l exécution des-

quels elle fait appel aux musiques et harmonies de division supérieure et d'excellence.

Une allocation très importante (500 fr., croyons nous) sera accordée pour chaque concert. Nous avisons les sociétés intéressées que leurs offres doivent être adressées, le plus rapidement possible, à M. le Président de la Commission municipale des Fêtes, mairie de Boulogne-sur-Mer. Elles devront faire connaître le nombre des exécutants, la date possible du concert et la composition du programme.

« L'Art pour tous ». — L'Administration des Beaux-Arts a tenu aussi à encourager les concerts populaires de « l Art pour tous » en allouant à cette association une subvention de 1800 francs. Ces concerts, dirigés par M. Louis Lumet, ont été inaugurés au mois de janvier de l'année dernière par M. Chaumié. Populaires par le prix des places, qui va de 0 fr. 50 à 2 francs, et par les entrées gratuites accordées aux élèves des écoles, ils permettent de faire entendre de belles œuvres musicales, classiques et modernes. Depuis 1904 ils ont pris une extension considérable et se transporteront pendant cet été dans la banlieue parisienne, dont la population est privée de toute récréation artistique.

Société Sainte-Cécile de Bordeaux. — Cette société se maintient à un niveau artistique très élevé Les programmes, toujours plus variés et intéressants, témoignent d'un effort soutenu et couronné de succès, grâce surtout à l habile et énergique direction de M. Pennequin. Depuis 1903, cette société a pu s'adjoindre une section chorale qui lui permet de donner un plus vaste développement à ses programmes, en y introduisant les œuvres importantes qui nécessitent le concours des voix. Heureux de témoigner l intérêt qu'il porte à cette association, M. le ministre des Beaux Arts vient de lui accorder une subvention de 3.000 francs

Œuvre de la Chanson française. — Cette œuvre, présidée par M. Chebroux, réunit aujourd'hui 250 adhérents, et compte parmi ses présidents d'honneur MM Roujon, secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts. et Maurice Boukay. Elle a pour but d'apprendre aux jeunes ouvrières des chansons aimables et jolies au lieu des productions déplorables des cafés-concerts. Désireuse d'encourager cette initiative, l'administration des Beaux-Arts vient d accorder une allocation de 300 francs à cette œuvre, que subventionne également la Ville de Paris.

Perpignan. — Par arrêté préfectoral en date du 15 juin dernier, Mlle Elisa Borallo est nommée professeur de chant et de déclamation à la succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Fraixe, décédé.

Concerts de Lille. — Par arrêté en date du 17 juin, M. le ministre des Beaux-Arts a accordé une subvention de 2.500 francs à la Société des concerts populaires dirigée par M. Ratez.

— L'emploi de professeur du cours supérieur de piano (élèves-femmes), à la succursale du Conservatoire national, est actuellement vacant. Pour tous renseignements, les candidats doivent s'adresser à la municipalité de Lille ou à la préfecture du Nord.

Londres. — Au Covent Garden Royal Opera, la reprise d'*Aïda* mérite d'être classée parmi les soirées les plus réussies de la « season » actuelle La troupe

d'élite chargée d'interpréter l'œuvre de Verdi comprenait : Mmes Destinn, Kirkby-Lunn, MM. Caruso, Scotti, Journet. Le troisième acte a été rendu d'une façon admirable ; M. Mancinelli a dirigé l'orchestre avec son brio habituel et contribué pour une large part au succès général. Le Terry's Theatre a été choisi par Mme Rejane pour y faire applaudir un répertoire choisi avec le plus grand soin et qui comprend, entre autres pièces : *Mme Sans-Gêne*, la *Petite Marquise*, et la récente pièce à sensation du Gymnase : *l'Age d'aimer*. La grande comédienne est acclamée tous les soirs par une assistance nombreuse et des plus choisies. Mme Sarah Bernhardt, venue à Londres pour trois semaines, a reçu un chaleureux accueil au Coronet Theatre, où elle donnait le grand drame de Victor Hugo, *Angelo*, devant une salle comble ; *Adrienne Lecouvreur* fera aussi partie de la série des représentations annoncées. Mme Le Bargy a joué avec le grand artiste londonien M. George Alexander, dans une langue étrangère, une version anglaise de l'*Adversaire* très ingénieusement traduite par M. Harry Melvill. La délicieuse artiste parisienne — ainsi est-elle dénommée par la presse anglaise — s'en est tirée à merveille. Le Shaftesbury Theatre vient d'avoir pour quelques jours, que beaucoup ont trouvés trop courts, les trois Coquelin ; et Mme Georgette Leblanc, depuis quelques jours à Londres, donne en ce moment au Criterion Theatre une série de ces matinées d'un caractère si original qui ont déjà valu à la grande artiste de nombreux succès au Théâtre des Capucines à Paris et au Théâtre du Parc de Bruxelles.

A. R.

Chant grégorien. — Un Congrès international pour le chant grégorien aura lieu à Strasbourg les 16-19 août 1905, sous la présidence de M. P. Wagner, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse). Parmi les Français déjà inscrits, nous relevons les noms de MM. Délépine, maître de chapelle de la cathédrale d'Arras ; A. Gastoué, professeur à la Schola Cantorum ; les chanoines Grospellier, de Grenoble, et Perriot, de Langres ; le R. P. Dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille.

Théâtre de Béziers. — Les dimanches 27 et mardi 29 août, à 3 h. de l'après-midi, seront représentés au « théâtre des Arènes » les *Hérétiques*, opéra en trois actes, poème de Ferdinand Hérold, musique de Charles Lévadé (250 musiciens d'orchestre symphonique, 250 choristes).

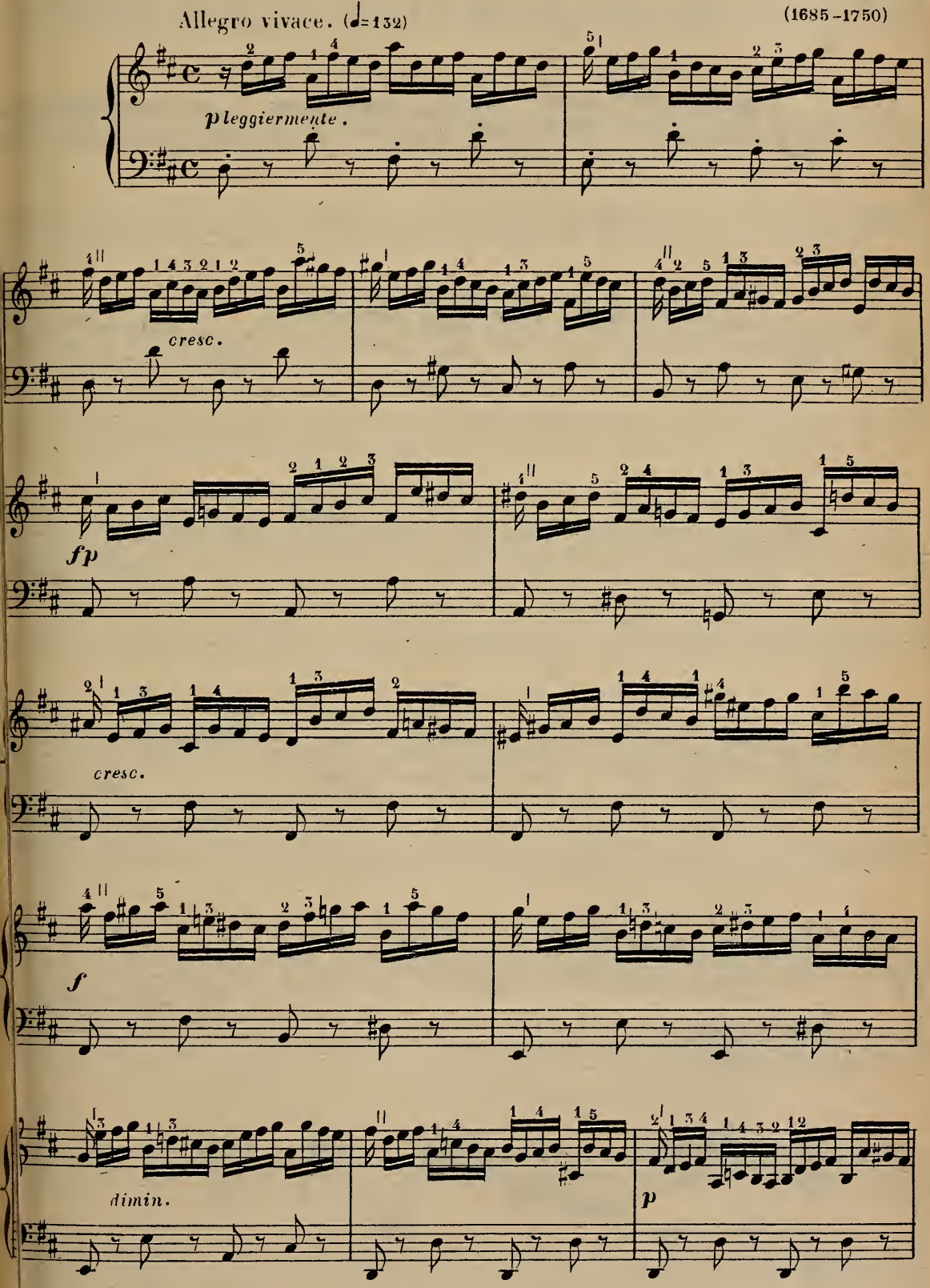
Le Gérant : A. Rebecq.

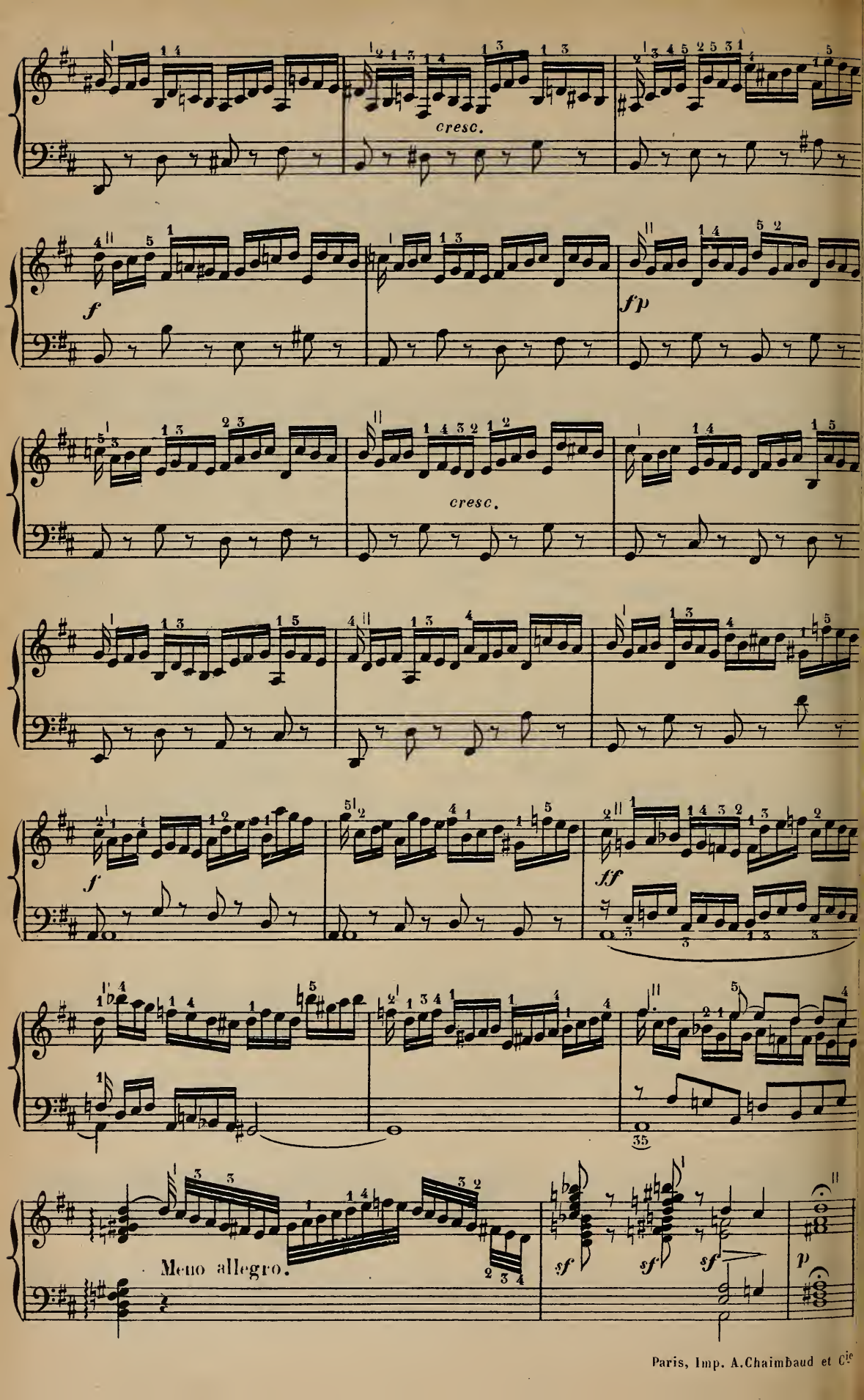
Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Preludio V

(*Tiré des 48 Préludes et Fugues du* Clavecin bien Tempéré.)

J. S. BACH.
(1685-1750)





Paris, Imp. A.Chaimbaud et Cie

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 14 (cinquième année) 15 Juillet 1905.

Aux Musiciens.

Nous lisons dans le Temps *du 7 juillet la lettre suivante, adressée à M. Hébrard par M. Jules Combarieu, directeur de la* Revue Musicale *et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts.*

Mon cher Directeur,

Le banquet d'hier, en réunissant la Société des artistes français et la Société nationale aux côtés des représentants de toutes les grandes administrations publiques, a montré une fois de plus la brillante et forte organisation de ceux à qui Paris doit son cher Salon annuel.

A cette occasion, voulez-vous me permettre d'avoir recours au *Temps* pour faire connaître dès aujourd'hui aux intéressés un projet qui a déjà l'assentiment chaleureux de personnes éminentes, et dont la réalisation — sans diminuer matériellement personne, en ajoutant au contraire un charme de plus à ce qui existe déjà — serait peut-être un progrès considérable ?

Il s'agit des musiciens et surtout des exécutants. Vous savez combien ils sont nombreux et quelle difficulté ils éprouvent parfois pour arriver jusqu'au public. Ils ont créé des sociétés diverses de quatuor, de musique de chambre, de chant choral, d'instruments anciens, etc. ; mais ils vivent encore, on doit le déplorer, à l'état de dispersion. Ils ignorent la force des volontés unies et le prestige des manifestations collectives. Pour guérir ce mal, pour offrir aux talents de tout ordre l'occasion de se produire dans des conditions également favorables, on a songé à demander que, dans le Salon de 1906, une place fût faite aux musiciens. Les sociétés à qui l'État concède pendant quelques mois l'usage du Grand Palais, et pour qui possession vaut titre, n'auraient nullement à restreindre en faveur de nouveaux venus l'espace qu'elles occupent ; mais une des salles de l'immeuble, par exemple le « salon des Fêtes », qui semble tout indiqué, accueillerait les virtuoses régulièrement autorisés par un jury à se faire entendre. Des tableaux, comme à l'ordinaire, seraient accrochés aux murs ; à des heures déterminées de la journée, ils encadreraient des concerts de choix pour lesquels le public payerait un supplément.

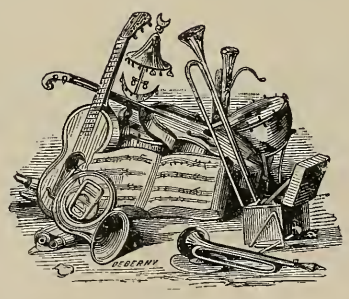
N'est-il pas équitable que tous les arts soient admis dans un monument construit pour les beaux-arts ? La musique n'est pas gênante ; elle est immatérielle : c'est un souffle qui passe. Dans une même salle, sans se nuire l'un à l'autre, et peut-être en se faisant valoir mutuellement, pourraient très bien *s'exposer* un Tony Robert-Fleury ou un Roll et un quatuor de Fauré ou de d'Indy, un Besnard et un Pugno, un Detaille et un Diémer, un Cormon et un Sarasate...

Qui pourrait se plaindre de cette innovation ? — Le public ? On peut affirmer qu'il en serait enchanté. La Société des artistes ? C'est un surcroît de visiteurs qu'on lui amènerait. Les musiciens ? Ils trouveraient là, entre autres avantages, l'occasion de s'organiser d'une façon sérieuse en nommant d'abord un jury chargé de les représenter.

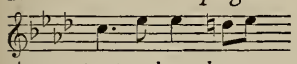
Agréez, etc.

J. Combarieu.

C'est aux musiciens exécutants et compositeurs à donner suite à cette idée et à agir, s'ils veulent s'organiser brillamment comme les autres artistes. — Le Temps *du 9 juillet, dans sa* Chronique des Théâtres, *dit que ce vœu a été entendu, et que la Société nationale a confié à M. Paul Viardot, musicien ayant fait ses preuves, le soin d'organiser des concerts, au prochain Salon. Il conviendrait qu'à l'automne prochain les musiciens se réunissent pour nommer un jury qui choisirait lui-même son Président. Nous reviendrons sur cet important sujet.*



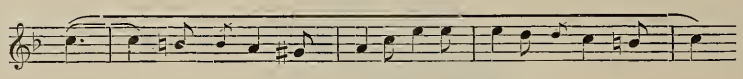
Notre Supplément musical : Prélude et 2e acte de « l'Enfant-Roi ».

Tout est neuf, personnel, fortement expressif, dans ce Prélude sévèrement construit et si net qui, dès les premières mesures, va droit au sujet. Sous le dessin en doubles croches s'étale un chant puissant et large qui, par le caractère et la direction de la mélodie, par ses transformations harmoniques (à la reprise) et sa progression, éveille l'idée d'une force à la fois vivante et redoutable. Il encadre une page admirable où Alfred Bruneau a mis tout son cœur :  *etc. Au compositeur qui a écrit cela, il n'est pas permis de contester les dons supérieurs de l'artiste : tout d'abord, le plus grand de tous, l'émotion sincère et profonde ; une mélodie abondante et pleine, prolongée, d'une étoffe très solide ; la science de l'écriture musicale et de la belle construction symphonique. Vous remarquerez que chez tout autre compositeur que celui de l'*Ouragan *et de l'*Enfant-Roi, *de* Messidor *et du* Rêve, *la page 3 eût facilement incliné vers un peu de banalité ; ici elle garde toujours un sens élevé. — Le début de l'acte II que nous reproduisons après ce prélude, permettra au lecteur d'étudier la façon dont Alfred Bruneau traite les paroles du livret, affranchies de la rime mais non du rythme, et l'emploi qu'il fait, dans une œuvre réaliste-lyrique, de la mélodie populaire. Ce charmant tableau de genre emprunte sa couleur à une des rondes les plus aimées des enfants,* Nous n'irons plus au bois, *étudiée par Ampère (dans ses* Instructions relatives aux poésies populaires de France, *p. 62), et publiée par M. Weckerlin* (Chansons populaires du pays de France, *t. II, p.* 227).

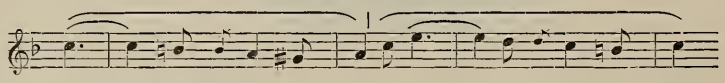
L'Allegro de concert et la deuxième Ballade de Chopin.

Ces deux pièces vont être exécutées par les pianistes, au concours du Conservatoire. Comme tous les ans, quelques délicats se sont déjà récriés, en déclarant que la première de ces compositions, débordante de romantisme, est d'un ordre trop élevé pour être « comprise » par des élèves dont l'âge moyen est quinze ou seize ans. Une observation du même genre avait été déjà faite à propos du Carnaval *de Schumann et de la grande sonate du même Chopin. Nous ne partageons nullement cette manière de voir, pour deux raisons. Il est parfaitement exact que certaines œuvres de Chopin expriment un état psychologique fort compliqué ; mais l'exécutant n'a pas à faire ici de la psychologie ; la musique suffit. Qu'il laisse aux littérateurs, aux philosophes, à ceux qui aiment les subtiles analyses morales, le soin de disserter sur la signification de telle ou telle œuvre ; il doit, lui, voir les choses musicalement, et non philosophiquement. En second lieu, ce qu'on lui demande avant tout, c'est de montrer qu'il est maître de son instrument et qu'il est capable de résoudre, avec goût comme avec agilité, toutes les difficultés d'exécution. Ceux qui s'écartent de ce vrai point de vue sont des littérateurs égarés dans la musique.*

*Ce que nous recommanderions volontiers, c'est de ne pas faire de nuances de détail, de voir toujours l'ensemble, et de jouer largement, en s'attachant surtout à faire ressortir la construction des phrases et l'enchaînement, l'opposition des parties. L'*andantino *de la Ballade (avant le* presto con fuoco, *d'un caractère épique) doit, en particulier, être exécuté simplement, comme un récit merveilleux qu'on dirait avec ingénuité. Telle était la méthode de l'incomparable Rubinstein ; il ne raffinait jamais. — Au point de vue du rythme, l'édition courante de Scholtz (collection Peters) a besoin d'être revue de près, avec soin. Par exemple, elle groupe en un membre de phrase unique (page 1) la formule suivante :*



Il y a là évidemment deux membres distincts qui sont confondus, et, de plus, une faute de copie. Il faut lire ainsi :



etc.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — XI.

L'ŒUVRE MUSICALE ET LES ÊTRES VIVANTS.

(D'après la sténographie de M. Flachat, à Montreuil-sous-Bois.)

Mesdames et Messieurs,

Dans mes dernières leçons, j'ai indiqué la place que la musique occupe dans la nature ; mais je n'ai encore parlé que des phénomènes mécaniques : vibrations et radiations produisant le son, la lumière, l'électricité, etc... J'entreprends aujourd'hui de comparer sommairement les œuvres musicales avec les êtres vivants, et de rechercher si, par cette comparaison, nous n'arriverons pas à quelques principes pouvant être utilement suivis dans l'histoire générale de l'art.

C'est encore un sujet nouveau, et qui risque de sembler paradoxal. Deux motifs me déterminent à l'aborder librement, sans savoir au juste, dès maintenant, ce qui pourra résulter d'une enquête de ce genre : d'abord, le désir de varier et de multiplier les points de vue, de donner à nos études un large cadre ; en second lieu, la nécessité d'introduire quelques idées directrices dans un domaine où on voit régner trop souvent la simple préoccupation du détail exact, ou bien le pur impressionnisme, ou encore la virtuosité verbale. Ce domaine est celui de la critique musicale. Elle est très en retard sur la critique littéraire, laquelle s'est développée à un tel point qu'elle est arrivée à faire partie de la littérature qu'elle avait à juger. Et par là, je ne veux point dire que les écrivains de talent fassent défaut à la critique musicale. Ce qui lui manque surtout, c'est une méthode ; c'est une orientation déterminée par un esprit scientifique et historique ; c'est le sens de l'ensemble, et, à défaut de « lois » pouvant être immuablement suivies, un corps d'idées et de règles, contestable sans doute comme tous les systèmes, mais pouvant donner lieu à un travail logique, coordonné, satisfaisant pour la raison. Ce que nous avons de mieux, ce sont des monographies où l'érudition a éclairé patiemment des sujets particuliers et limités ; ce que nous avons de plus mauvais, ce sont, aussi bien en France qu'à l'étranger, les *Histoires de la musique*, dont le devoir était de nous donner une synthèse, en marquant les rapports et l'enchaînement des faits. Les monographies, sans doute, sont infiniment précieuses ; pour l'édification d'un monument, comme dit Nietzsche, il faut des ouvriers qui remblaient, tamisent, poussent la brouette... ; il faut aussi l'architecte concevant le plan général.

Cette doctrine qui manque à la critique musicale, je ne l'apporte pas toute faite ; je la cherche, en communiquant d'abord les premiers résultats de mes réflexions personnelles.

La question que je vais examiner est la suivante : si, après avoir indiqué ce que l'œuvre musicale a de vraiment original en soi, nous l'examinons pour ainsi dire du dehors, afin de déterminer ses caractères extrinsèques et ses manières d'être, et enfin dans le but de rattacher l'une à l'autre ses diverses formes,

l'histoire naturelle, en nous suggérant des analogies, peut-elle nous fournir des indications utiles ?

Pour déterminer les points sur lesquels on peut donner une réponse affirmative à cette question, j'interroge deux guides principaux : Claude Bernard et Darwin, auxquels je vais demander non pas toute notre méthode, mais un surcroît de lumière pour éclairer des études que nous voulons arracher de toute façon à l'empirisme, et rendre rationnelles. Ces deux grands naturalistes nous disent que les êtres vivants ont trois caractères principaux :

1° Ils sont *organisés* ;

2° Ils *évoluent* ;

3° Ils ont la *faculté de se reproduire, ils déclinent et meurent.*

C'est sur ces deux derniers caractères (2° et 3°), principalement le second, — l'évolution, — que je m'arrêterai le plus longtemps. Je pourrais ajouter que les naturalistes nous donnent une classification fort précieuse ; mais je négligerai ce dernier point, la classification, en musique, étant loin d'avoir la même importance qu'en histoire naturelle.

I. Dans ses *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* (1878), Claude Bernard fait une observation préalable que je me garderai d'omettre : « *Renonçant à définir l'indéfinissable, nous essaierons seulement de caractériser les êtres vivants par rapport aux corps bruts. Cette façon de comprendre le problème nous conduira à des formules qui expriment des faits, et non plus seulement des idées et des hypothèses.* » (T. I, p. 32.)

Voilà un texte très important, bien qu'il soit négatif, et dans lequel je crois trouver un point d'appui solide pour la défense d'une de mes idées. J'ai souvent dit que dans toute musique digne de ce nom, il y avait une pensée. Mais qu'est-ce que la pensée musicale ? Après avoir constaté son existence, nous ne pouvons pas dire autre chose que ceci : c'est une pensée qui s'exprime dans une construction faite avec des sons et des rythmes, et qui a pour caractéristique d'être intraduisible avec des mots. En somme, nous la définissons en disant ce qu'elle n'est pas, beaucoup plus qu'en disant ce qu'elle est : nous devons nous borner à faire appel au sens musical lui-même. Est-ce là un procédé insuffisant et illégitime ? On m'a fait cette objection, il y a quelques années, et j'avoue qu'elle m'a un peu embarrassé. Les lignes que je viens de lire dissipent mes scrupules. Voilà un des maîtres les plus autorisés de la physiologie qui, avant d'étudier les êtres vivants, déclare que la vie est, en elle-même, « indéfinissable ». Peut-on être plus exigeant, quand on étudie certains phénomènes de la psychologie de l'artiste, qui sont une forme supérieure de la vie ? Indéfinissable si on veut fixer avec des mots son contenu intellectuel, la musique est également un mystère quand on l'examine sous un autre aspect. Elle exprime, dit-on, le sentiment ; mais, d'abord, nous ne connaissons le sentiment que par la conscience ou par des actes extérieurs ; de plus, il est impossible de dire quel rapport existe entre un état affectif et un mouvement mélodique. Pour expliquer ce rapport que crée le musicien, nous avons fait intervenir l'imagination, et j'ai consacré une leçon spéciale à ce que j'ai appelé les *images en musique*, c'est-à-dire l'expression du sentiment par les associations d'idées. — Donc, de part et d'autre, en présence de l'œuvre musicale ou de l'être vivant, on constate la vie ; on ne la définit pas. Cela n'empêche nullement de la décrire.

Claude Bernard, après cet aveu d'impuissance, donne l'indication suivante :

« [*le premier caractère de l'être vivant, c'est*] l'ORGANISATION. *Elle résulte d'un mélange de substances complexes réagissant les unes sur les autres. C'est pour nous* l'ARRANGEMENT *qui donne naissance aux propriétés immanentes de la matière vivante, arrangement* SPÉCIAL *et très* COMPLEXE. » (*Ibid.*)

Ceci est encore très important et semble écrit pour nous. Il n'y a pas un de ces mots qui ne corresponde à des idées précises dans l'esprit du musicien, et ne trouve en lui ses harmoniques.

L'œuvre musicale est par excellence un tout *organisé* ; elle aussi résulte du mélange de substances *complexes* — puisqu'elle combine des soprani, des ténors et des basses dans les chœurs mixtes, des timbres différents dans la musique instrumentale, partout des mélodies qui sont distinctes ; — mais, ces substances complexes, elle les ramène à l'unité, elle en fait un *organisme*, sans quoi elle n'existerait pas. D'elle aussi, on peut dire que c'est l'*arrangement* qui la constitue, et que tous les éléments dont elle est faite réagissent les uns sur les autres. Il y a deux genres qui semblent échapper à cette loi ; mais ce sont des genres inférieurs : la *rapsodie*, qui se borne à juxtaposer sans construire ou sans développer, et le *pot-pourri*, qui n'a d'autre objet que la sensation agréable de l'oreille. En dehors d'eux, je ne vois rien qui ne s'accorde avec les paroles de Claude Bernard. L'opéra lui-même obéit à ce principe : les Leit-motive ou « thèmes conducteurs » ne sont pas autre chose qu'un moyen d'*organiser* une composition aussi vaste et d'en disposer les parties en un tout cohérent. Nous pouvons même tirer de là une règle de critique : l'œuvre vraiment musicale doit former un ensemble complet et indissoluble. De même qu'on ne fait pas des extraits ou des « morceaux choisis » avec un être vivant, de même il devrait être impossible de scinder une composition sans la dénaturer ; et toutes les fois que d'une symphonie ou d'un opéra il est possible de tirer quelques pages pour les exécuter à part, c'est, à moins de circonstances spéciales, le signe que l'œuvre est d'une valeur médiocre.

II. — Le second caractère des êtres vivants, le plus remarquable de tous selon Claude Bernard (*ibid.* p. 33), c'est l'*évolution* ; il m'arrêtera plus longtemps, car c'est là que toutes les autres idées ont leur centre et que l'historien peut choisir son point de vue.

Le principe peut être ainsi formulé : les espèces vivantes ne sont pas fixes et immuables. Elles varient ; elles sont engagées dans un devenir illimité, et chacune de leurs formes, à un moment quelconque, apparaît comme le résultat de changements antérieurs, accumulés. « *Chaque être vivant*, dit Darwin, *surtout chez les animaux, est si admirablement adapté à ses conditions d'existence qu'il semble improbable, dès le premier abord, que des instruments aussi parfaits aient été soudainement produits dans leur perfection ; de même qu'une machine ne saurait avoir été inventée par un seul homme avec tous les perfectionnements successifs.* » (*De l'origine des espèces*, p. 70 de la traduction fr. par Clém. Roger.) Je n'ai pas à rappeler ici tout le parti que le célèbre naturaliste a tiré de cette idée. Si nous nous arrêtons à cette première déclaration, rien n'est plus facile que de l'appliquer à la musique, aux moyens matériels qu'elle emploie comme aux formes de composition qu'elle a créées. L'œuvre musicale n'apparaît pas plus brusquement dans l'histoire que l'être vivant perfectionné dans la nature. Elle est toujours préparée par une série d'essais et de tâtonnements qui l'annoncent. Une seule réserve doit être faite à propos de ce parallélisme. L'être vivant « s'a-

dapte » aux conditions d'existence dans lesquelles il se trouve ; il subit ce que G. Saint-Hilaire appelait en 1828 « le monde ambiant » et ce que nous appelons aujourd'hui « le milieu ». Ainsi, les arbres du midi de la France sont adaptés au climat ; transportons un olivier à Paris, dans le Champ-de-Mars, il mourra. L'œuvre musicale, elle aussi, s'adapte à la vie sociale où elle prend naissance, et ne peut vivre que dans certaines conditions ; mais, au lieu de subir toujours le « milieu ambiant », elle peut le transformer, soit en bien, soit en mal. Elle a un pouvoir éducateur. Cette réserve faite, constatons l'évolution à laquelle la musique tout entière est soumise. L'histoire de l'orchestre en est un exemple typique.

L'orchestre moderne vient directement du chant. Il peut être considéré comme un chœur où chaque instrumentiste est un chanteur, ou, plus exactement, comme issu de la juxtaposition de trois chœurs, dont l'un est formé par les instruments à cordes, l autre par les instruments en bois et à vent, et le dernier par les cuivres. Le principe qui détermine l'écriture de toutes les parties pour ces divers groupes fondus en un seul est le même que celui de la musique vocale ; les seules différences, c'est que les limites dans lesquelles se meuvent les instruments sont reculées à l'aigu et au grave, c'est que le style peut être plus compliqué, et la variété des effets de timbre beaucoup plus grande. Cette grandiose musique instrumentale, si on la rattache à ses origines, n'est autre chose que le point d'aboutissement du chant primitif : a monodie donne successivement naissance à la chanson à plusieurs parties, au madrigal, au motet, au choral ; et, à un moment de l'histoire, la masse des voix apparaît transposée, pour s'y enrichir de ressources nouvelles, dans le domaine instrumental.

Si maintenant nous considérons l'orchestre en lui-même, nous trouvons que son histoire est une évolution assez conforme à celle des êtres vivants. Il est passé d'abord par un état indéterminé et embryonnaire, où il ne possédait pas tous ses organes ; il s'est fait peu à peu, en donnant une précision de plus en plus grande à tous ses éléments composants, et en allant du simple au compliqué, de l'homogène à l'hétérogène.

1° Il a d'abord connu cet état encore indéterminé, caractérisé par certaines lacunes, où se trouve l'animal dans la succession des différents stades embryonnaires. Ainsi, au XVIIe siècle et même au XVIIIe, toutes les parties de l'orchestre ne sont pas écrites ; quelques-unes sont, comme nous disons, *ad libitum* ; le compositeur se préoccupe surtout, après avoir trouvé un type d'instrument pour accompagner le chanteur, d'écrire une basse ; sur chacune des notes de cette basse doivent s'appuyer des accords, mais il se borne à les représenter par des chiffres, et c'est le claveciniste, placé au centre de l'orchestre, qui, guidé par ces indications, fait, assez librement, le nécessaire C'est quelque chose comme une « substance sans texture déterminée », mais ayant le pouvoir de donner naissance à de nouvelles cellules. Un des créateurs de l'opéra, Caccini, auteur d'*Euridice* (1600), avertissait, en tête de sa partition, qu'il avait marqué, *à la basse*, les intervalles de quarte, de sixte et de septième, les tierces majeures et mineures, mais que pour les « voix du médium, nécessaires à certaines places, il s'en remettait au jugement et au goût de l'exécutant ». Gluck lui-même, qui représente pourtant une période de maturité (la seconde moitié du XVIIIe siècle), ne s'est pas toujours donné la peine de noter tout ce que l'orchestre avait à dire, ou de mentionner l'instrument auquel il donnait la parole. Aujourd'hui, rien de semblable : le composi-

teur ne laisse rien dans le vague; il multiplie même les indications de « nuances » avec une précision inconnue autrefois. L'orchestre est devenu un être complet, en possession de tous ses organes, nettement différenciés.

2° Au point de vue du nombre des exécutants, l'histoire de l'orchestre nous offre l'exemple d'une évolution encore analogue à la croissance de l'être vivant.

Nous avons quelques documents précis sur le nombre des musiciens de l'orchestre sous l'ancien régime. C'est, en ce qui concerne la musique religieuse, la lettre que J.-S. Bach écrivait en 1730 au conseil de Leipzig, pour l'organisation de la musique à l'église Saint-Thomas ; c'est une pièce tirée des archives du Foundling Hospital, publiée par Rockstro, le biographe de Hændel, et nous donnant la composition de l'orchestre en 1759, année de la mort de Hændel ; c'est le témoignage du voyageur Burney (*Present State of music in France and Italy*, p. 129) ; pour la musique profane, nous avons des renseignements fournis par le même Burney. L'orchestre de Bach se composait de 16 chanteurs, et à peine de 20 instruments. Celui de Hændel, constitué sur le même plan, arrivait à 32 exécutants. Burney, écrivant en 1770, nous apprend qu'à l'église de Padoue il y avait 40 musiciens, dont 16 chanteurs. Ce sont des cas spéciaux, mais qui nous permettent de concevoir l'usage courant. Pour la musique profane, l'orchestre ne paraît pas avoir dépassé le chiffre de 50 et s'est tenu presque toujours au-dessous. Aujourd'hui, vous savez ce qui en est : les dimensions des salles, le nombre des auditeurs, la richesse de la mise en scène, et, par suite, le nombre des musiciens employés, tout s'est accru. Il a fallu 110 instrumentistes à Wagner ; Berlioz en voulait 7 ou 8 fois plus ! L'orchestre s'est formé, lui aussi, « *par épigénèse* », c'est-à-dire par addition et différenciation successives de parties. (Claude Bernard.)

3° A un point de vue plus technique, l'évolution allant du simple au composé est encore évidente. Autrefois — dans la période qui précède les meilleurs opéras de Gluck — les instruments de l'orchestre ne parlaient pas comme aujourd'hui par grande masse ; ils étaient divisés en types qui intervenaient l'un après l'autre. On peut citer comme exemple la messe en *si* mineur, exécutée récemment au Conservatoire. Soit dans les symphonies, soit dans l'accompagnement des soli, on faisait choix, pour chaque numéro de la partition, de l'instrument qui paraissait approprié à l'effet désiré ; et, pendant toute l'exécution du morceau, l'instrument choisi restait au premier plan, sans avoir souvent d'autre appui que la basse. Ainsi, Bach emploie tantôt les cordes comme le luth et la viole d'amour (1), tantôt (2e groupe de son orchestre) les hautbois et les bassons, tantôt (3e groupe) les cornets (*Zinken*) et les trombones, tantôt (4e groupe) les cors et les trompettes; mais il ne mêle pas ces divers timbres : avec ces couleurs si différentes, il ne compose pas un tableau unique ; il fait une série de tableaux nettement distincts, et dont chacun, pour ainsi dire, est monochrome. Ainsi, le *Corno da caccia* qui accompagne le *Quoniam* de la messe en *si* mineur, ne paraît que dans cette seule pièce de la messe ; il en est de même pour la viole d'amour, la trompette et les autres timbres, qui, à tour de rôle, et non simultanément, sont mis en relief. Voilà le principe général. De plus, certains instruments ne sont employés qu'à titre exceptionnel : par exemple, on voit bien les

(1) Le luth et la viole d'amour, dans la *Passion selon saint Jean*, accompagnent l'air de basse *Betracht, meine Seele...*

flûtes (le *piccolo* et les flûtes ordinaires), avec les instruments à cordes accompagnant le chant d'Almirena dans le *Rinaldo* de Hændel (1711) ; mais elles ne sont nullement considérées comme une pièce nécessaire de l'orchestre. Il en est de même de la harpe, bien qu'elle figure (avec le téorbe, ou luth arqué) dans la scène d'apothéose du *Jules César* de Hændel (1723), opéra où l'on trouve, pour la première fois peut-être, un essai d'orchestration. En somme, la notion *orchestre complet* ou *plein orchestre*, impliquant l'idée d'organes distincts mais appelés à fonctionner en même temps pour produire un effet d'ensemble, est une notion absente de l'esprit musical jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle. Pour juger de la transformation accomplie depuis Gluck, songeons à l'orchestre de Berlioz, à celui de Wagner, où les timbres les plus différents sont combinés et contribuent à former des masses éblouissantes. L'évolution vers la puissance, vers la richesse, vers la couleur, est si manifeste, qu'il n'est pas besoin d'insister.

4° Elle est tout aussi évidente si, après avoir considéré le matériel de l'orchestre, nous songeons à ceux qui l'ont mis en œuvre, c'est-à-dire aux compositeurs eux-mêmes : ceux qui ont écrit des opéras et ceux qui ont écrit des symphonies.

Pour l'opéra, l'évolution s'est faite suivant des étapes qu'il est facile de marquer : de Peri (fin du XVIe siècle), qui se borne à des récitatifs et à des chœurs de 3 ou 4 voix accompagnés habituellement d'une basse chiffrée sans trouver encore la véritable cantilène, à Monteverde, qui en raison d'innovations importantes est regardé comme un des fondateurs de la musique moderne ; de Monteverde à Lulli, qui avait pratiqué d'abord la musique instrumentale et qui peut passer pour un des premiers introducteurs de la symphonie dans le drame ; de Lulli à Rameau, disciple émancipé du précédent ; de Rameau à Gluck, créateur de la tragédie lyrique ; de Gluck à Mozart, qui marque l'état d'équilibre le plus parfait que l'évolution ait connu ; de Mozart à Weber et à Meyerbeer, qui ont introduit le romantisme au théâtre ; de Weber et de Meyerbeer à R. Wagner, qui à tous les points de vue (instrumentation, éclat du spectacle, puissance de l'expression, tendances romantiques), est leur héritier direct. Du premier au dernier, l'évolution pourrait être assez exactement figurée par le signe qui, en musique, représente le crescendo : un angle ouvert sur l'infini. Chacun d'eux continue et transforme insensiblement celui qui le précède, de même qu'il annonce ou prépare celui qui le suit. De l'un à l'autre il y a toujours transition visible ; l'ensemble forme une suite ininterrompue ; *et c'est dans cette suite que la critique doit toujours replacer un de ces grands maîtres lorsqu'elle veut le comprendre et l'apprécier équitablement.* Telle est la nouvelle conclusion pratique à laquelle nous arrivons.

En comparant l'évolution des êtres vivants à celle des œuvres musicales, on constate seulement une différence : c'est que la seconde se fait d'une façon beaucoup plus rapide que la première. Nous n'avons jamais vu un phénomène d'évolution, dans la nature organisée, à moins qu'il n'ait été provoqué *artificiellement*, suivant la méthode des éleveurs qui, par des sélections imposées, arrivent à produire des espèces ou des variétés très dissemblables. Pour que l'homme soit sorti des animaux inférieurs, il a fallu des milliers de siècles ; nous ne pouvons même accepter cette opinion qu'à titre d'hypothèse, puisqu'il est impossible à un homme de la vérifier expérimentalement. En musique, au contraire, l'évolution a quelque chose de déconcertant par sa rapidité. Ceux — et il y en a peut-

être dans cette salle — qui ont assisté jadis au triomphe de Meyerbeer et qui suivent aujourd'hui d'un peu près le mouvement musical, ont vu se succéder des formes d'art aussi nombreuses que les régimes politiques de notre pays.

Ce que je viens de dire de l'opéra, je pourrais l'appliquer avec plus de raison encore au genre musical par excellence. Entre la première symphonie de Haydn (1759) et celles de Beethoven, il n'y a que l'espace d'une vie humaine : et cependant, du point de départ au point d'arrivée, quels changements ! Ils sont immenses ; mais ils forment une chaîne dont on voit tous les anneaux. Haydn est le compositeur aimable, un peu superficiel, optimiste et souriant, ami du badinage, attentif aux formes charmantes de la nature : ses flûtes sont celles de l'idylle ; ses clarinettes et ses hautbois ressemblent à des chalumeaux de bergers ; ses trompettes et ses cors sont ceux qu'il a entendus dans la forêt allemande ; et il fait parler l'instrument, non pas en l'assujettissant à une idée supérieure, mais au contraire en subordonnant sa pensée à ce que l'instrument lui-même peut donner. Mozart recueille, continue et fortifie ces qualités charmantes, mais il verse dans le cadre de la symphonie toutes les passions et il domine déjà les instruments, au lieu de les laisser régner. Quant à Beethoven, il n'abandonne ni la nature — puisqu'il écrit la *Symphonie pastorale* — ni la passion réelle ; il les exprime au contraire à des profondeurs étonnantes ; mais il devient *humain*, universel ; bien plus, à « l'humanité » il ajoute l'angoisse des grands problèmes de la destinée. « Ainsi frappe le Destin à notre porte ! » écrit-il au-dessus du 1er thème de sa cinquième symphonie. Ses conceptions sont tellement hautes enfin, qu'il demande aux voix et aux instruments des effets qui sont assez souvent en dehors de leurs limites, et qui les surmènent comme des esclaves. Il déclare que « dans la musique, il y a une sagesse plus haute que dans la philosophie et dans la théologie ».

Ici, l'évolution s'est faite de l'instinct à la pensée, de l'optimisme superficiel à la réflexion grave et parfois douloureuse ; des sentiments individuels aux sentiments universels ; de l'emploi technique de l'orchestre à sa subordination devant des idées très hautes qui le dominent.

Nous venons de constater un fait général ; quelle en est la cause ?

Les êtres vivants changent. La raison en est que les moyens de subsistance sont insuffisants pour leur nombre ; ils soutiennent donc une lutte pour la vie, lutte dans laquelle les plus faibles sont éliminés et les plus forts triomphent. De là une sélection naturelle qui, en se répétant très longtemps, en assurant pendant des milliers de siècles le succès des mieux doués et en les soumettant à leur tour à des sélections sans cesse renouvelées, finit par produire un changement radical de l'espèce. En un mot, il y a évolution. Voyons si tous les points de cette théorie ont leur analogue dans l'histoire de la musique.

Y a-t-il d'abord, dans le domaine musical, une « lutte pour la vie » ? — Sans doute ; elle est aussi réelle, et presque aussi visible. Parmi les compositeurs qui écrivent, les virtuoses qui exécutent, les maîtres qui enseignent, les luthiers qui fabriquent, parmi les formes d'art elles-mêmes qui se disputent la faveur du public ou d'une autorité compétente, soit dans le monde profane, soit dans le monde religieux, la concurrence est aussi vive qu'ininterrompue ; à toutes les époques, il y a toujours eu conflit de talents, conflit d'écoles, conflit de théories, et même conflit de genres Là, comme partout, les faibles sont éliminés ; les plus forts triomphent, pour recommencer bientôt la lutte ; et ainsi se produit l'évolution.

III. — Le 3e caractère qui, selon Cl. Bernard, distingue les êtres vivants, et qui est lié au précédent, c'est la *génération*, à laquelle on peut rattacher l'étude de tout ce qui concerne les anomalies, la caducité et la mort.

La génération peut être examinée, aussi bien du côté musique que du côté nature, sous deux formes : celle qui résulte de l'union de deux êtres semblables, appartenant au même groupe, et celle qui résulte de l'union de deux êtres dissemblables appartenant à deux groupes différents. Comme nous allons le voir, cette dernière forme a pour équivalent artistique et musical l'imitation.

1° Les êtres vivants se distinguent des corps bruts, par la faculté qu'ils ont, après avoir été engendrés eux-mêmes, de se reproduire et de donner naissance à d'autres êtres. C'est une loi qui se résume dans la formule célèbre de Harvey, le médecin du XVIIe siècle qui a découvert la circulation du sang : *omne vivum ex vivo*. Cette opinion est entrée dans les esprits depuis peu de temps. Autrefois, on croyait à la génération spontanée. On pensait que les grenouilles et les anguilles peuvent provenir de la vase des marais. Cette théorie a été attaquée pour la première fois au XVIIe siècle par le naturaliste italien François Redi, et celui qui lui a porté les derniers coups, c'est notre grand Pasteur, dans une discussion célèbre avec le médecin de Rouen, Félix Pouchet. La croyance à la génération spontanée, reléguée aujourd hui parmi les erreurs que personne ne défend, avait pour équivalent la croyance à l'indépendance absolue et aux origines divines du génie chez les grands musiciens. L'inspiration des compositeurs a certainement quelque chose d'inexplicable ; mais si nous la considérons dans les œuvres où elle se réalise, nous constatons que sa liberté est relative, et qu'il est impossible de supprimer les liens multiples qui la rattachent, dans l'histoire, à des réalités déjà connues. Un chef-d'œuvre, symphonique ou lyrique, n'est jamais un fait isolé : si, avant lui, il y a une série d'ancêtres, après lui il y a une descendance. Palestrina, au XVIe siècle, est le point d'aboutissement de tous les travaux de contrepoint qui se sont faits dans le chant à plusieurs parties, durant trois ou quatre siècles ; Bach n'a rien inventé non plus : jamais œuvre ne fut plus visiblement préparée que la sienne, par les compositeurs flamands, italiens et allemands qui l'ont précédé. Tout grand artiste vient d'un autre artiste ; et lui aussi a la faculté de génération. Cette faculté se manifeste par l'exemple et l'enseignement qu'il donne, par le disciple qu'il forme, par l'école qu'il crée. Sur ce point, pas de difficulté possible.

2° Il y a une seconde forme de génération qu'il me paraîtrait plus intéressant d'étudier en détail.

La plupart des espèces comestibles ou ornementales que nous utilisons ou que nous apprécions — les fruits qu'on sert sur nos tables, les fleurs dont nous aimons à parer un salon — ne sont pas sorties telles quelles des mains de la nature. Elles sont un produit de l'art, de la culture et de la sélection, en un mot, de la *greffe*. La culture par semis est considérée comme insuffisante. On sait depuis longtemps que si l'on prend deux végétaux pour les unir, ils introduisent l'un dans l'autre des modifications spécifiques et peuvent créer des types intermédiaires.

Pour les arts, il se produit quelque chose d'analogue. Dans la littérature, M. Nisard a déjà remarqué que la loi selon laquelle s'était développée la poésie française, c'était l'*imitation*, laquelle n'est pas autre chose qu'une greffe. Cor-

neille a greffé le génie latin et espagnol, et Racine le génie grec sur le nôtre. En musique, la loi me paraît être la même. Dans tous les pays, nous voyons qu'il y a eu une musique nationale qui s'est développée parce qu'un art étranger est venu s'unir à elle. En Orient, se sont greffées sur la musique japonaise, la musique coréenne et la musique chinoise, qui elle-même avait fait des emprunts à celle des Hindous ; la musique des Egyptiens s'est greffée à l'origine sur celle des Assyriens et des Hébreux, comme plus tard celle des Perses sur celle des Arabes. Chez nos classiques « anciens », comme l'attestent les noms de certains modes qui ont des noms étrangers, la musique orientale a pénétré la musique grecque. Chez les modernes, l'art des Néerlandais, qui de 1450 à 1600 ont été les modèles, a donné successivement sa sève, si je puis dire, au génie français, puis au génie italien ; l'art italien qui de 1600 à 1700 environ a été le plus brillant de tous, s'est ajouté au génie allemand ; et ce dernier qui, à partir du XVIIIe siècle, a eu l'hégémonie, s'est greffé sur l'art de presque tous les autres pays de l'Europe. Partout, nous voyons des croisements, des échanges, des superpositions ou, mieux encore, des pénétrations. Un phénomène de ce genre pourrait surtout être étudié en France, où l'éclectisme a toujours été très grand.

Nous dirons donc, en généralisant un principe d'histoire naturelle : on peut, on doit même greffer, c'est-à-dire imiter pour avoir de beaux produits. Mais voici où la comparaison devient, je crois, intéressante, et peut donner lieu à des conclusions pratiques.

Les naturalistes nous avertissent qu'on ne greffe pas des espèces quelconques. Il faut les choisir ; sinon, on travaille en pure perte. L'erreur des anciens, de Virgile et de Pline, était de vouloir faire pousser la vigne sur l'olivier, le houx sur le rosier. C'est ce que l'on appelle les greffes « hétéroclites ». Un contemporain de Buffon, Duhamel du Monceau, a montré qu'elles étaient impossibles. Pour arriver à un résultat, il faut opérer sur des plantes aussi voisines que possible, ayant une parenté botanique étroite. — Il en est de même pour la transfusion du sang, pratiquée dès le XVIIe siècle : si on injecte à un malade du sang pris à une espèce différente, non seulement on ne le fortifie pas, mais on peut le tuer, par suite de l'action toxique des serums d'autres espèces, et surtout de l'action globulicide.

En matière d'art, et particulièrement en musique, n'en est-il pas de même ? Si la greffe du génie italien sur le génie français a produit un musicien comme Gounod, n'est-ce pas parce qu'elle rapprochait deux races parentes ? Et l'échec de certaines tentatives pour acclimater en France d'autres formes de l'art musical n'est-il pas dû à une raison contraire ? L'analogie que j'indique me semble pouvoir être suivie encore jusque dans les détails. Les naturalistes modernes, tels que M. Dastre, nous disent que le principe qui exclut les greffes hétéroclites *n'est vrai qu'à moitié* : il est vrai pour le pommier et le poirier ; il est faux pour l'amnadier et le pêcher, le prunier et l'abricotier, qui sont des genres plus éloignés. On a pu fixer l'olivier sur le lilas et sur le frêne ; récemment M. Daniel, maître de conférences à l'Université de Rennes, est arrivé à conjoindre le lilas avec l'érable... Il y a donc des exceptions. Mais, même dans cette mesure, et précisément à cause de ces exceptions en nombre un peu indéterminé, le principe est applicable aux œuvres musicales. Nous avons des compositeurs français qui, par des prodiges d'adresse, sont arrivés à faire de la musique slave, de

la musique norvégienne ; mais ce sont là des œuvres exceptionnelles et non dépourvues de lacunes : de même que dans le végétal qui résulte d'une greffe trop hardie, la taille de l'arbre et l'exubérance de la verdure sont très diminuées au profit de la grosseur des fruits, de même, dans les œuvres musicales qui veulent rapprocher des manières de sentir, de penser et d'exprimer trop éloignées l'une de l'autre, il y a toujours des inégalités un peu choquantes, quelque chose d'étrange et de difforme. Ainsi les mêmes lois se retrouvent à tous les degrés de la vie.

3° A la génération se rattachent les phénomènes d'anomalie, de caducité et de mort. Les êtres vivants ne produisent pas toujours des individus sains, bien constitués et d'une organisation normale ; ils produisent parfois des êtres d'un caractère douteux, quelquefois même des monstres. Ici encore vont réapparaître des analogies qui me semblent curieuses.

Darwin reconnaît d'abord qu'il y a, en histoire naturelle, ce qu'il appelle des genres protéiques, c'est-à-dire très complexes, comme fuyant sous l'analyse, et polymorphes (*ibid.*, p. 73) ; les uns les considèrent comme des *espèces* véritables, les autres comme de simples *variétés*. En musique, nous avons quelque chose d'analogue : l'oratorio, le madrigal dramatique, la symphonie à programme, sont dans ce cas. Cette incertitude a permis récemment de mettre à la scène, comme un véritable opéra, la *Damnation de Faust*, de Berlioz ; et elle a permis aussi de protester énergiquement contre cette tentative. L'opéra contemporain, qui s'appelle tantôt « action dramatique » ou « comédie lyrique » ou « roman musical » etc., est lui aussi un genre « protéique » et « polymorphe ».

Darwin nous intéresse plus encore lorsqu'il parle des monstres ; il y en a dans les arts comme dans la nature vivante. Il déclare d'abord (p. 26) que les monstruosités ne peuvent être distinguées des simples déviations de type par aucune ligne de démarcation fixe. Le principe est parfaitement exact et pourrait être adopté par l'esthétique. Mais voici ce qui mérite surtout d'être retenu par un historien :

« *Il est douteux, dit le naturaliste, que des monstruosités, ou autres déviations de structure, soudaines et profondes, telles que celles qu'on observe assez souvent chez nos races domestiques et particulièrement parmi les plantes, se soient jamais propagées avec un caractère de perpétuité à l'état de nature. Les monstres sont très souvent stériles* ». — On peut dire qu'en musique aussi les « monstres » peuvent bien avoir le succès d'un jour ou créer une mode passagère, mais ils ne fondent jamais une école durable. J'en citerai deux exemples. Au XVIe siècle, quelques compositeurs comme Claude le Jeune et Mauduit, imitant les excentricités de certains poètes du temps, imaginèrent d'écrire des mélodies sur la base suivante : on considérait les syllabes du texte littéraire français comme formant une succession de brèves et de longues, absolument comme s'il s'agissait de vers latins, et on donnait à chaque note correspondante une valeur de même nature : une blanche pour une longue, une noire pour une brève. On prétendait reconstituer ainsi des Odes saphiques et alcaïques, sur le modèle d'Horace. Ce sont là des « monstres ». Ils ont été stériles ; ils n'ont pas fait école. — Au XVIIe siècle, quelques esprits bien intentionnés ont imaginé de créer l'opéra pieux, spirituel, édifiant : tels, « *Il santo Alesio* » de Laudi, paroles du Cardinal Barberini (1634), et cette « Philotea » (id est *anima Deo cara)* en 5 actes, « *Comedia*

sancta », de 1643. Ce sont encore des monstres (artistiques), la piété n'ayant rien de commun avec la comédie ; aussi sont-ils isolés dans l'histoire.

30 « *Les espèces éteintes*, dit Darwin, *ne reparaissent plus.* » En musique aussi, on peut parler aujourd'hui « d'espèces éteintes ». Beaucoup de genres, très en honneur autrefois, ont disparu de l'usage. Est-il impossible qu'ils reparaissent ? Non, sans doute ; un compositeur peut toujours écrire et publier (comme pièces indépendantes). un canon, une fugue, ou quelqu'une de ces danses qu'aimait l'ancien régime : allemande, loure, menuet, canaries, matassins, etc... Il peut même remonter jusqu'au moyen âge, et s'amuser à faire un conduit, un hocquet, un rondel. Mais, suivant la remarque de Darwin, qui est un avertissement pour les compositeurs-archéologues, de telles pièces ne sauraient être qu'une résurrection, et avoir, pendant quelques instants, la vie d'un fantôme. Elles ne trouveraient plus parmi nous de conditions favorables à l'existence...

L'exposé que je viens de faire soulève bien des problèmes, et, en beaucoup d'endroits, il y aurait à placer des points d'interrogation. L'évolution musicale se produit-elle partout dans le même sens et suivant une tendance qui est toujours la même ? Passe-t-elle, quel que soit le genre considéré, par les mêmes phases ? Certaines causes des changements qui la constituent doivent-elles être cherchées dans les faits de la vie sociale, ou bien dans les genres musicaux eux-mêmes, considérés comme ayant une existence objective ? S'il faut admettre que c'est la vie sociale qui, en se transformant, transforme aussi l'art où elle trouve son expression, quels sont exactement les faits sociaux qui déterminent l'incessante rénovation de la musique ? quelle influence faut-il attribuer à la nature du régime politique, à l'état de la religion et de la morale ? à celui de la philosophie, de la science, et de l'industrie qu'il ne faut pas oublier, car sans l'industrie dirigée par la science, la musique est privée de ses moyens d action ? Enfin, dans cette sorte de déterminisme qui enveloppe-rait — par hypothèse — toute la matière dont j'aurai à parler, quelle part conviendrait-il de faire à l'action du génie personnel ? Ce sont là de difficiles questions dont l'examen appartient à l'histoire proprement dite, et que je ne crois pas devoir aborder dans une introduction. Ce qu'il m'importe, c'est, en réservant l'étude des cas particuliers, d'avoir indiqué quelques principes ; je les résumerai ainsi :

L'œuvre musicale peut être assimilée à un être vivant : indéfinissable, comme lui, dans son essence, elle est comme lui un organisme formé d'éléments complexes ramenés à l'unité ; elle évolue, pour de nombreuses raisons, dont plusieurs nous échappent, mais dont l'une est la lutte pour la vie et la sélection qui en résulte ; comme l'animal et le végétal, elle peut et doit s'améliorer par des croisements faits entre espèces voisines et amies. Comme eux enfin, elle a le don de transmettre la vie après l'avoir reçue.

JULES COMBARIEU.

La musique et la magie.

Traditions populaires : l'Orphée thrace et l'Orphée japonais. — Une des opinions les plus répandues chez les primitifs, c'est que, par la musique, l'homme peut agir sur les animaux les plus sauvages et les dominer. On connaît l'antique légende d'Orphée, reproduite par les écrivains grecs et latins. La vie d'Orphée n'est que l'histoire des effets souverains et irrésistibles de l'harmonie. Les bêtes fauves, les plantes, les rochers eux-mêmes se meuvent pour l'entendre. Aux sons de sa lyre, les roches animées des Symplégades, qui menaçaient de briser le navire des Argonautes, s'arrêtent et se fixent ; le terrible dragon de la Colchide, gardien de la toison d'or, est gagné d'un invincible et inoffensif sommeil. L'enfer lui-même est touché et rend Eurydice, après avoir entendu le divin chanteur. M. Decharme (*Mythologie grecque*, p. 575) reproduit une composition où Orphée, la lyre en main, est assis sur un lion couché ; à sa droite, un quadrupède et un oiseau sont attentifs. Les rossignols qui, plus tard, faisaient leur nid sur son tombeau, chantaient, disait-on, mieux que les autres (Pausanias, IX, 30, 6). Orphée, en d'autres termes, est un magicien (c'est ainsi que l'appelle avec raison M. Bouché-Leclercq dans son *Histoire de la divination dans l'antiquité*) ; et le moyen souverain employé dans ses opérations magiques, c'est le chant accompagné. Le pays où la légende place sa naissance (la Thrace) a toujours été regardé par les anciens comme une des terres classiques de la sorcellerie et de la magie, ce qui précise encore le vrai caractère de la légende. Mais cette légende n'est pas un fait isolé. Nous avons déjà parlé de Waïnamoïnen, qui est une sorte d'Orphée finnois ; voici l'image de l'Ophée japonais, reproduction d'une pièce qui se trouve au musée Guimet. C'est Krichna-Govinda, gardant les troupeaux du berger Nanda, une sorte d'Apollon chez Admète. (Cf. *le Musée Guimet*, par M. de Milloué, 5e récension, Paris, Leroux, 1905, p. 83-4). Ce n'est pas le seul document que l'on pourrait citer. Aujourd'hui nous disons que tel chanteur nous « charme » ; autrefois, ce mot était pris au sens absolu : il traduisait une croyance quasi universelle.

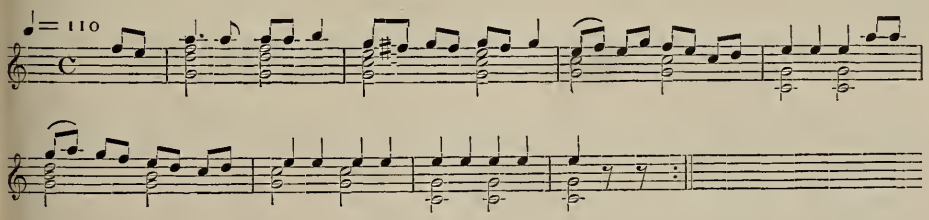
KRICHNA-GOVINDA

(Musée Guimet, 1re salle, galerie d'Iéna, vitrine 4, 2e rayon.)

(*A suivre.*)

Publications nouvelles.

Mélodies indiennes, japonaises, turques, harmonisées par A.-J. Polak (1 vol., 107 p. in-8°, chez Breitkopf). — En 1904, dans un des volumes de la Société musicale internationale (cahier 3), MM. Otto Abraham et Erich von Hornbostel avaient étudié quelques mélodies hindoues. M. Polak (de Rotterdam), qui considère que la « science comparée de la musique » est déjà fondée, reprend ce travail et donne un grand nombre de mélodies orientales en les harmonisant. La thèse qu'il soutient, c'est qu'il y a presque identité entre le sentiment harmonique des Orientaux et le nôtre. Ce livre est fort intéressant à cause de la musique qu il contient ; mais voici notre sentiment très net sur la valeur scientifique du travail de M. Polak. 1° Les airs qu'il nous offre ne sont présentés avec aucune garantie d'authenticité ; les sources ne sont même pas indiquées. 2° Alors même que ces garanties d'authenticité seraient fournies, on serait en droit de demander si l'on se trouve en présence de types musicaux purs ou ayant subi l'influence européenne. Voici, par exemple, le Japon. Dès le XVIe siècle l'arrivée de François Xavier est de 1549), les missionnaires y ont fait une œuvre considérable. Avec les Espagnols, les Portugais et les Hollandais y ont pénétré assez profondément. Récemment (le 10 juillet), un Japonais, M. Nagaoka, soutenait en Sorbonne une thèse de doctorat sur le sujet suivant : *Histoire des relations du Japon avec l'Europe au* XVIe *et au* XVIIe *siècle* (1 vol., Paris, Henri Jouve). Un travail critique, préalable à l'examen de toute mélodie, est donc commandé par la prudence : l'auteur n'y songe même pas. 3° Ses harmonisations, bien que discrètes et faites avec goût, sont trop visiblement inspirées des habitudes françaises ou européennes. Nous en citerons comme exemple ce « chant comique » hindoustani qui commence assez arbitrairement par un accord de neuvième :



En somme, la « science musicale comparée » nous paraît encore, sur ce point au moins, une expression prématurée. — S.

La musique aux États-Unis. — Sur la musique aux Etats-Unis, nous ne possédions que les ouvrages suivants (publiés en anglais) ; *Histoire de la Société « Hændel et Haydn » de Boston*, par MM. Perkins et Dwight : *Histoire de la Société Philharmonique de la ville de New-York*, par M. Henry-Edward Krebhiel ;

Souvenirs de l'Opéra de Philadelphie et *Histoire de l'Association musicale*, par W. G. Armstrong ; *Les titres abrégés de livres retraçant ou illustrant l'histoire et la pratique de la Psalmodie aux Etats-Unis de 1620 à 1820*, par James Warrington. Nous recevons l'ouvrage suivant d'O.-G. Souneck : *Francis Hopkinson, le premier poète compositeur américain* (1737-1791), *et James Lyon* (1735-1794), in 8°, VIII-211 p, Washington, chez Queen, 1905. Ce luxueux volume, imprimé avec grand soin, est un bon travail critique, où les sources sont mises à contribution. Il donne, par des citations abondantes et une biographie précise, une idée exacte de Hopkinson et de Lyon, tous deux auteurs de « psaumes ». Souhaitons que de pareils travaux philologiques se multiplient dans un pays où la musique, sous ses diverses formes, est si en honneur !

Musique russe. — *Rachmaninow*, Op. 25, *Francesca da Rimini*. Episode dramatique tiré du Ve chant de Dante (*L'Enfer*), opéra en deux tableaux avec prologue et épilogue. Livret de M. J. Tchaïkowsky. Texte allemand de Lina Esbrer. Partition, chant et piano. (Chez Breitkopf, Leipzig.)

— *Rimsky-Korsakow*, Op. 59, *Pan Voyevoda*, opéra. Partition, chant et piano avec texte russe. (*Ibid.*)

— *Tschaikowsky*, Arioso d'*Andreas* pour contralto, tiré de l'opéra l'*Opritchnik*.

— *Borodine*. Petite Suite : N° 1, *Au Couvent* ; 2° *Intermezzo* ; 3° *Mazourka rustique* ; 4° *Mazourka* ; 5° *Rêverie* ; 6° *Sérénade* ; 7° *Finale* (Scherzo, Nocturne, Scherzo).

— *Cesar Cui*. Danse de femmes de l'opéra *Le Prisonnier du Caucase*, arr. par V. Pohl.

— *Moussorgsky*, fragments de l'opéra inachevé *La foire de Soratschinsti* (d'après Gogol), rédigés et instrumentés par A.-C. Liadow. N° 1, Introduction (établie d'après les esquisses de l'auteur par A.-C. Liadow) pour orchestre.

— *Rimsky-Korsakow*, Op. 59, *Pan Voyevoda*, Suite pour orchestre. N° 1 Introduction, 2° Krakowiak, 3° Nocturne (Au clair de lune), 4° Mazourka, 5° Polonaise (p. orchestre).

— Monuments de l'art musical en Autriche. Année XIIe, 1re partie : *Jacob Handl* (*Gallus*, 1550?-1591). Opus musicum II, arrangé par Emil Bezecny et Mantuani (20 fr. 25). 2e partie : *Heinrich Franz Biber* (1648-1705), 16 Sonates pour violon, avec introd. et commentaire par Erwin Luntz ; réalisation de la basse continue par Josef Labor et Karl Nawratil. (Chez Breitkopf.)

— Monuments de l'art musical en Bohême. I. Les chansons de *Mülich de Prague* (environ 1300) publiées sur l'ordre du Dürerbund, en Autriche, par le Dr Richard Batka, in-8°, 4 fr.

— Madrigaux choisis et cantiques a plusieurs voix de célèbres maitres des XVIe et XVIIe siècles. Mis en partition par M. Barclay Squire, traduction allemande de J Bernhoff : *Œuvres d'Orlando Gibbons*, *Nanino*, *William Byrd*, *Tiberio Fabrianese*, *Jacob Archadelt*.

— Palestrina. Œuvres choisies en partition moderne (deux portées avec indications), publiées par Herm. Bäuerle ; messes, motets choisis pour chœur mixte, soprano, contralto, ténor et basse.

Missa *Jesu, nostra redemptio* ; 4 parties de chœur, soprano, contralto, ténor, basse.

— Gluck. *Collegium musicum*, collection d'œuvres anciennes pour musique de chambre, revue et arrangée pour l'usage pratique par Hugo Riemann ; Gluck : 5 trios pour 2 Violons et Violoncelle.

— Orlando di Lasso, Œuvres, édition complète, publiée et rédigée d'après les manuscrits et les anciennes éditions, vol. XVI. Compositions avec paroles françaises, publiées par Ad. Sandberger. Prix par volume séparé, 27 fr.

— Chansons samoanes. — 6 chansons populaires, avec ou sans paroles, publiées par Georges Capellen (2 fr.70).

(Tous ces ouvrages, chez Breitkopf et Härtel, Leipzig.)

Actes officiels et Informations.

Légion d'honneur. — Au moment où paraît ce numéro de la *Revue musicale* (14 juillet), les nominations dans la Légion d'honneur ne sont pas officiellement arrêtées : aussi croyons-nous devoir ne pas les publier encore.

Prix de Rome. — Le concours de composition pour le prix de Rome a donné les résultats suivants. Premier grand prix : M. Gallois ; second premier grand prix, M. Rousseau, élèves de M. Lenepveu. Premier second grand prix : M. Gaubert ; deuxième second grand prix, M. Dumas.

Conservatoire. — Par arrêté en date du 20 juin dernier, M. Mimart a été nommé professeur titulaire de la classe de clarinette au Conservatoire national en remplacement de M. Turban, décédé.

Concours d'orgue. — Voici les résultats du concours à huis clos d'orgue qui a eu lieu le 7 juillet courant au Conservatoire :

1er prix, M. Joseph Baulnois ; 2e prix, M. Bonnet ; 1er accessit, M. Fauchet ; 2e accessit, M. Barié.

Sujet de fugue de M. Eugène Gigout (thème libre de M. Aug. Chapuis).

Jury : MM. Th. Dubois, président ; Gabriel Fauré, Eug. Gigout, Gabriel Pierné, Raoul Pugno, A. Lavignac, Aug. Chapuis, Adolphe Deslandres, Adolphe Marty, Alexandre Georges, Fernand Bourgeat, secrétaire.

Concours d'harmonie. — Hommes : 1er prix, MM. Chevalier, Krieger, Wolf ; 2e prix, M. Bourdon (élèves de M. Lavignac) ; 1er accessit, M. Defaÿ ; 2e accessit, MM. Roussel et Lévy. — Femmes. Pas de 1er prix ; 2e prix, Mlle Ganeval, élève de M. Auguste Chapuis. — 1er accessit, Mlle Dauly, élève de M. Georges Marty ; 2e accessits, Mlles Milliaud, Alice Morhange, Bussière, élèves de M. Georges Marty.

Jury : MM. Th. Dubois, président ; Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Taudou, Xavier Leroux, Raoul Pugno, Ch. Lefebvre, J. Mouquet, Georges Caussade, Fernand Bourgeat, secrétaire.

Concours de fugue et contrepoint. — Lauréats : MM. Dumas, Bazelaire, Gailhard, Nibelle, Mlle Grumbach (Marthe), MM. Cools, Pollet, Borchard, Flament, Bertrand.

La Cigale. — Au restaurant des Iles (Bois de Boulogne), la *Cigale* vient de donner une charmante fête, présidée par M. Georges Leygues, en l'honneur du grand artiste Injalbert, récemment nommé membre de l'Institut. Après le dîner sous la tente, nous avons eu la joie d'applaudir Mounet-Sully, Gaubert, l'incomparable flûtiste, et Mlle Mérantié, 1er prix de chant de l'an dernier. Mlle Mérantié, aujourd'hui à l'Opéra, a brillamment débuté dans le *Cid ;* d'origine créole, elle possède une voix admirablement homogène, où les notes graves sont aussi belles que les notes élevées.

Bibliothèque de l'Opéra. — M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire national de musique, se propose d'offrir à l'Etat, pour être déposée au Musée de l'Opéra, sa collection des chansons populaires de la France, dépassant 4000 volumes.

A l'Opéra. — C'est M. Savard qui a été choisi parmi les anciens prix de Rome pour écrire un ouvrage en deux actes. Voici la liste, à peu près complète, des compositeurs ayant été joués à l'Opéra au titre d'anciens prix de Rome: MM. Léon Gastinel, avec *le Rêve* , ballet ; Théodore Dubois, avec *la Farandole*, ballet ; Bourgault-Ducoudray, avec *Thamara* ; Henri Maréchal, avec *Déidamie* ; Véronge de la Nux, avec *Zaïre* ; Wormser, avec *l'Etoile*, ballet ; Samuel Rousseau, avec *la Cloche du Rhin* ; Georges Huë, avec *le Roi de Paris* ; les frères Hillemacher, avec *Orsola* ; Georges Marty, avec *Daria* ; Paul Vidal, avec la *Maladetta*.

Jurés orphéoniques. — M. André, lorsqu'il était ministre de la guerre, avait pris un arrêté interdisant aux chefs de musique de l'armée de faire partie des jurys des concours orphéoniques ayant lieu en dehors de la ville où ils tiennent garnison. Au nom de l'Association des jurés orphéoniques dont il est le président, M. Emile Pessard vient d'adresser une requête à M. Berteaux, le priant de revenir sur la décision de son prédécesseur.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes du 20 mai au 19 juin 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mai	*Armide.*	Gluck.	16 908 »
22 —	*Le Cid.*	Massenet.	18.772 41
24 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	16.360 76
26 —	*Armide.*	Gluck.	22.068 41
27 —	*Faust.*	Gounod.	19.403 »
29 —	*Armide.*	Gluck.	20.123 41
31 —	*Gala en l'honneur du Roi d'Espagne.*		
5 Juin	*Sigurd.*	Reyer.	18.601 41
7 —	*Armide.*	Gluck.	19.454 26
9 —	*Tristan et Isolde.*	Wagner.	18.462 91
10 —	*Armide.*	Gluck.	11.175 »
12 —	*Faust.*	Gounod.	22.172 41
14 —	*Armide.*	Gluck.	18.087 76
16 —	*Le Cid.*	Massenet.	17.516 41
18 —	*Sigurd.*	Reyer.	Représent. grat
19 —	*Thaïs.*	Massenet.	16.235 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes du 20 mai au 19 juin 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Mai	*Le Roi d'Ys.*	Lalo.	9.399 74
21 — matinée	*Lakmé. — La Cabrera.*	Delibes. G. Dupont.	7.469. »
21 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	6.087 »
22 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.577 50
23 —	*Chérubin.*	Massenet.	1.575 50
24 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.*	Massenet. G.Dupont.	8 521 »
25 —	*Chérubin.*	Massenet.	9.393 14
26 —	*Alceste.*	Gluck.	7.133 50
27 —	*Chérubin.*	Massenet.	9.491 88
28 — matinée	*La Vie de Bohème. — La Cabrera.*	Puccini. G. Dupont.	4.882 »
28 — soirée	*Le Vaisseau Fantôme.*	Wagner.	5.400 50
29 —	*Mireille.*	Gounod.	4.490 50
30 —	*Chérubin.*	Massenet.	5.721 »
31 —	*Carmen.*	Bizet.	6.263 50
1er Juin	*Chérubin.*	Massenet.	9.114 02
2 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	6.803 »
3 —	*Chérubin.*	Massenet.	9.276 74
4 — matinée	*Werther. — Les Rendez-vous bourgeois.*	Massenet. Nicolo.	2.623 »
4 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	4.912 50
5 —	*L'Enfant-Roi.*	A. Bruneau.	1.703 50
6 —	*Chérubin.*	Massenet.	8.004 50
7 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — La Cabrera.*	Massenet. G.Dupont.	5.352 »
8 —	*Mignon.*	A. Thomas.	9.655 14
9 —	*Chérubin.*	Massenet.	7.844 »
10 —	*Lakmé.*	Delibes.	9.449 38
11 —	*Louise.*	G. Charpentier.	6.192 50
12 — matinée	*Chérubin.*	Massenet.	8.667 50
12 — soirée	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	4.471 50
13 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	6.032 50
14 — matinée	*Chérubin.*	Massenet.	6.937 50
15 —	*Mignon.*	A. Thomas.	6.404 50
16 —	*Chérubin.*	Massenet.	5.551 »
17 —	*Lakmé.*	Delibes.	6.373 50
18 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	4.731 »
18 — soirée	*La Traviata. — La Cabrera.*	Verdi. G. Dupont.	5.059 »
19 —	*Louise.*	G. Charpentier.	4.496 50

Auteurs et compositeurs. — Le 2e Congrès international des Auteurs et Compositeurs tiendra, cette année, ses assises à Gérardmer (Vosges), les 29 et 30 juillet prochain.

Le bureau du Congrès est composé de la façon suivante : président : A. Capus ; vice-président : Maurice Donnay ; secrétaire : Edouard Silvercruys ; membres : Dr Sibille, président de l'association l'Art dramatique ; Porel, directeur du théâtre du Vaudeville, à Paris ; Henri Kistemæckers ; Bourdette, directeur du théâtre de Lille ; G. Boulay, chroniqueur théâtral.

MM. Louis Gebin et Marchal sont chargés des rapports avec la presse.

L'ordre du jour est ainsi fixé : 1° étude des divers moyens pouvant faciliter et

aider à obtenir l'interprétation ; 2° la perception des droits ; 3° le théâtre à l'étranger ; 4° les traductions.

L'administration des Beaux-Arts sera représentée à ce Congrès par un délégué de M. le sous-secrétaire d'Etat.

Commission consultative. — Sur la proposition du sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, ont été nommés membres de la Commission consultative instituée auprès du sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires :

MM Louis Martin, député ; Aderer, publiciste ; Jules Rateau, publiciste ; Louis de Gramont, publiciste ; Le Senne, président de l'association de la critique ; Hector Depasse, publiciste ; Joubert, président de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ; de la Charlottrie ; Eugène Thiébaut, publiciste ; Eugène Fasquelle, éditeur.

Société des compositeurs de musique. — M. le ministre des Beaux-Arts vient d'accorder, comme les années précédentes, une allocation de 500 francs à cette société. On sait, en effet, qu'à la suite du concours annuel qu'elle organise pour la composition d'un quatuor d'instruments à cordes, d'une symphonie, concerto, etc., un certain nombre de prix en espèces sont distribués par cette association aux lauréats de ces divers concours. MM. Vaucorbère, V. Joncières et Samuel Rousseau ont présidé successivement le comité de la Société des compositeurs de musique.

Concerts populaires d'Angers. — Sous la direction de M. L. de Romain, cette société se maintient au premier rang des associations amicales de la province par le rare ensemble des qualités d'initiative et d'exécution qu'elle représente. Comme toujours, un nombreux public, où l'élément populaire figure pour une large part, se presse à ces concerts. L'administration des Beaux-Arts a tenu à encourager les efforts de cette société en lui accordant une subvention de 3.000 francs.

Concerts de Toulouse. — Fondée, il y a 3 ans, par M. Crocé-Spinelli, directeur de la succursale du Conservatoire, cette société obtient déjà les résultats artistiques les plus brillants. Elle vient de recevoir, à titre d'encouragement, une subvention du ministère des Beaux-Arts fixée à 1.500 francs pour l'année 1905.

Société Sainte-Cécile du Havre. — Présidée par M. Woollett, cette société, qui a été honorée d'une subvention du ministère des Beaux-Arts, est composée d'un orchestre de 60 musiciens et de chœurs (hommes et femmes) au nombre de 135 voix. Elle donne trois concerts par saison à ses membres honoraires et interprète chaque année des œuvres musicales nouvelles : *Iphigénie* de Gluck, le *Chant de la Cloche* de V. d'Indy, le *Mystère de la Nativité* ont figuré à son programme.

Chambéry. — Par arrêté ministériel en date du 8 juillet courant, M. Bayoud Marius, professeur de solfège à l'Ecole nationale de musique de Chambéry, est nommé directeur provisoire de cette Ecole, jusqu'à la nomination du remplaçant de M. Wüst, directeur démissionnaire.

Inspection de l'Enseignement musical. — Il ne sera pas pourvu au remplacement, comme inspecteur de l'Enseignement musical, de M. G. Fauré, récemment

nommé directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation. La disponibilité qui résultera de cette suppression servira à améliorer la situation des inspecteurs de l'Enseignement musical, dont les attributions deviennent de jour en jour plus chargées. — (Espérons que cette mesure n'est pas irrévocable.)

Concours de musique. — Des médailles ont été accordées par M. le ministre des Beaux-Arts, pour être décernées, en son nom, à l'une des sociétés qui prendront part aux concours de musique ci-après désignés :

1° Rochefort (Charente-Inférieure), médaille de vermeil ;
2° Colombes (Seine), médaille argent ;
3° Conches (Eure), médaille argent ;
4° Saint-Valéry (Somme), médaille argent.

Toulon. — Dans sa séance du 19 mai dernier, le conseil municipal de Toulon a adopté le projet de transformation de l'école de musique de cette ville en école nationale et a autorisé M. le maire à signer la convention relative à cette transformation.

Londres. — L'*Orphée* de Gluck vient d'être joué avec grand succès au Covent Garden. La matinée organisée par Mme Melba, au bénéfice de Mlle Bauermeister, comportait les 1er et 2e actes de *Faust* et le 3e acte de la *Bohème*. La musique de M. Messager est ici en grande faveur. *The little Michus*, version anglaise du succès des Bouffes, font salle comble au Daly's Théâtre ; de même *Véronique* à l'Apollo Theater. Au Waldorf Théâtre, *Don Pasquale*, *l'Elisir d'Amore*, *Rigoletto*, etc., en italien, sont joués avec une mise en scène des plus riches. — A. R.

Chronique des Ventes. — On a vendu récemment aux enchères publiques, à l'hôtel Drouot, une collection d'autographes comprenant un choix très curieux de lettres ou pièces de compositeurs, d'auteurs dramatiques, d'acteurs et d'actrices.

Nous avons relevé dans cette réunion de feuillets émanant d'hommes et de femmes qui ont conquis quelque célébrité, un morceau de musique autographe de *Beethoven*, qui a été adjugé à 700 francs. C'est un fragment d'une petite danse allemande comportant quatre pages in-4° ; deux pages et demie sont d'une écriture nette et lisible. La fin est de l'écriture ordinaire des « esquisses ».

Une lettre de *Beethoven* à Maurice Schlesinger, datée de Vienne, 18 février 1823, relative à l'édition d'une de ses œuvres, qui paraît être dédiée à Antonia Brentano, est montée à 300 francs.

Une lettre de *Béranger* à M. Gilhart (27 janvier 1841), dans laquelle le grand chansonnier lui annonce qu'il vient de s'installer à Passy et qu'il se dispose à aller voir Lamennais en sa captivité ; cette pièce a trouvé acquéreur à 40 francs ; un morceau de musique autographe de *Bruneau* avec paroles, 1 page in-4°, fragment inédit de *l'Attaque du Moulin*, a été payé 16 francs.

Une lettre de *Gounod* à M. Elkan, 1882, relative à la représentation de *Rédemption* à Bruxelles, a été vendue 10 francs ; une lettre de *Massenet*, au même M. Elkan, 1882, relative à la représentation de la *Vierge* à Bruxelles, a été obtenue pour 8 francs ; une lettre de *Rossini*, en français, au marquis de Las Marismas (1834), dans laquelle le célèbre compositeur donne son impression sur deux tableaux de Murillo, a fait 25 francs.

Une curieuse lettre de *Richard Wagner*, datée de Zurich, 12 décembre 1857, a

été poussée à 105 francs. Cette pièce est relative aux opéras de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, que le grand compositeur avait cédés à M. Hoffmann, directeur du Joseph-Stadter Theater de Vienne. *Tannhäuser* avait été cédé à raison de 100 francs par représentation, dont 25 seraient payés d'avance. *Lohengrin* avait été cédé dans les mêmes conditions, mais on devait verser 1000 francs en commençant les répétitions.

Wagner, qui n'avait pas grande confiance dans le directeur du Joseph-Stadter Theater, avait chargé un correspondant de percevoir ses droits d'auteur et de vérifier si l'on ne donnait pas plus de représentations qu'on ne lui versait de droits d'auteur.

On a vendu aussi, à l'hôtel Drouot, au prix de 2100 francs, un clavecin en vernis Martin, signé : **H. Rukher**, *à Anvers*. L'intérieur du couvercle est orné de deux peintures à sujets champêtres, dans le genre de Boucher. Epoque Louis XV.

Une table d'harmonie de clavecin, décorée de guirlandes et bouquets de fleurs. Signée : **Jean Lempereur** *dit Kaïser*, XVIIIe siècle, a été obtenue pour 100 francs.

HÉBERT ROUGET.

AVIS. — LE PROCHAIN NUMÉRO DE LA REVUE MUSICALE PARAITRA LE 5 AOUT.

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

L'ENFANT ROI

COMÉDIE LYRIQUE

EN

CINQ ACTES

PRÉLUDE

Un peu largement, mais vivant ♩. = 72

PIANO

f

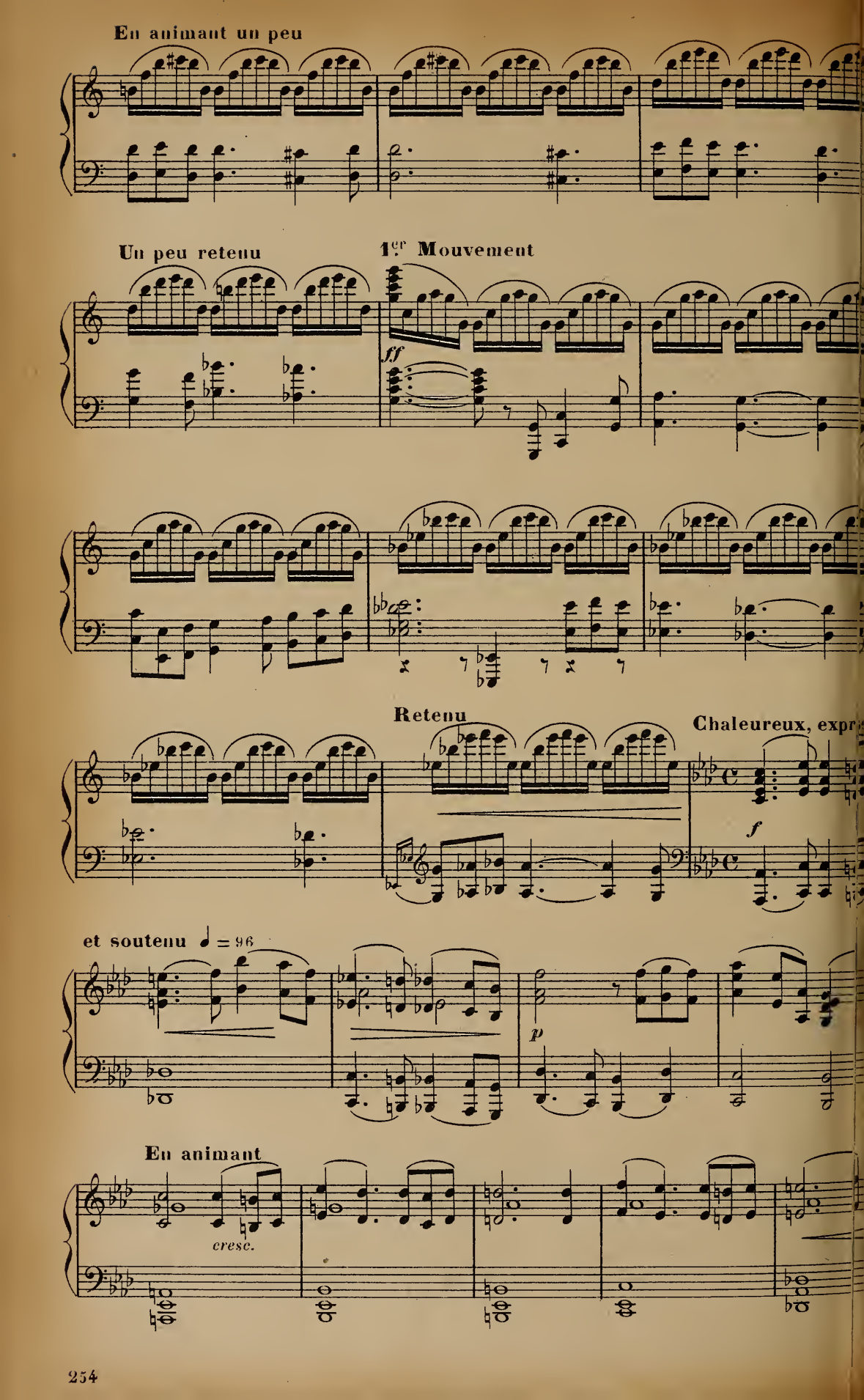
f

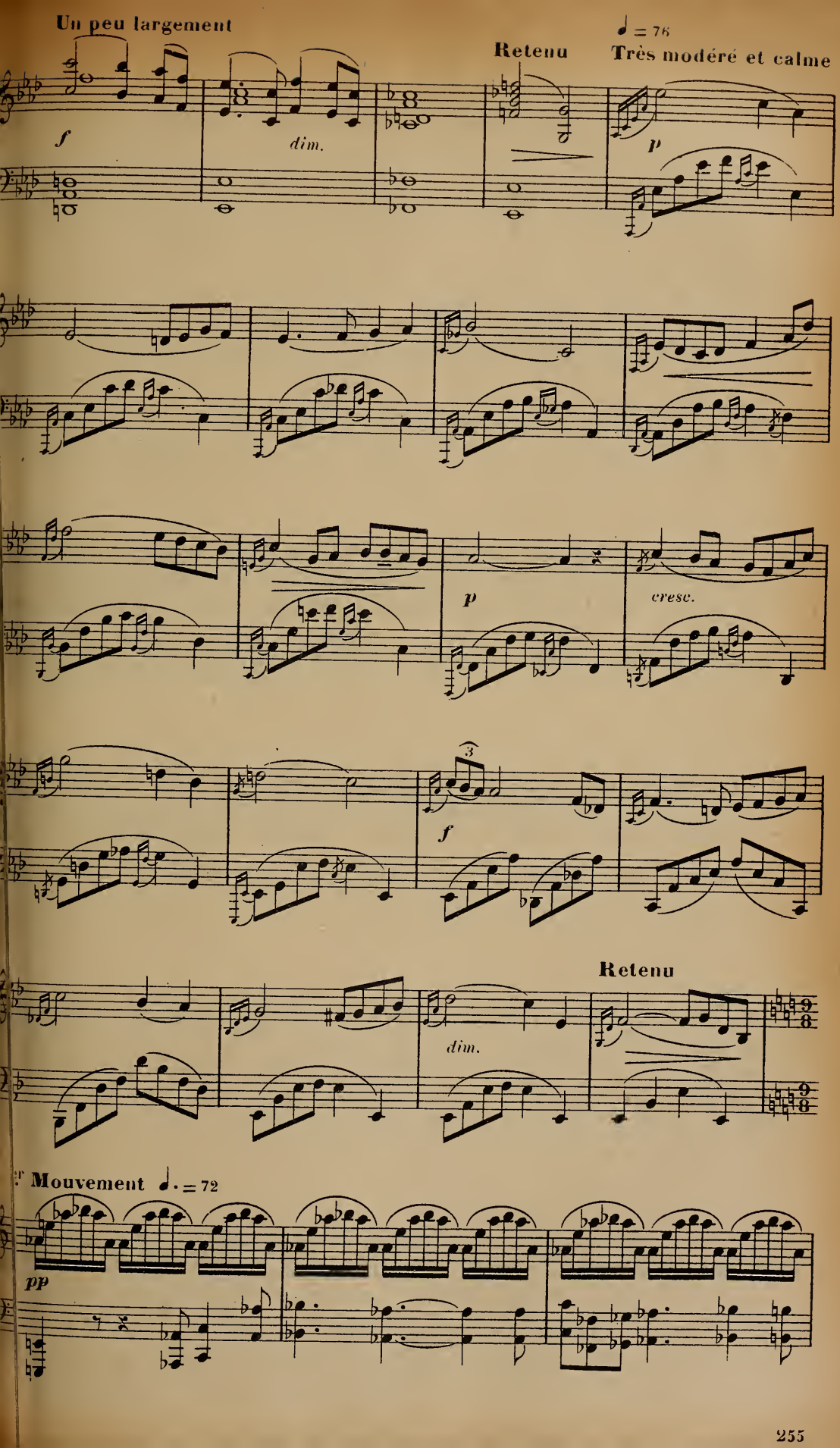
cresc.

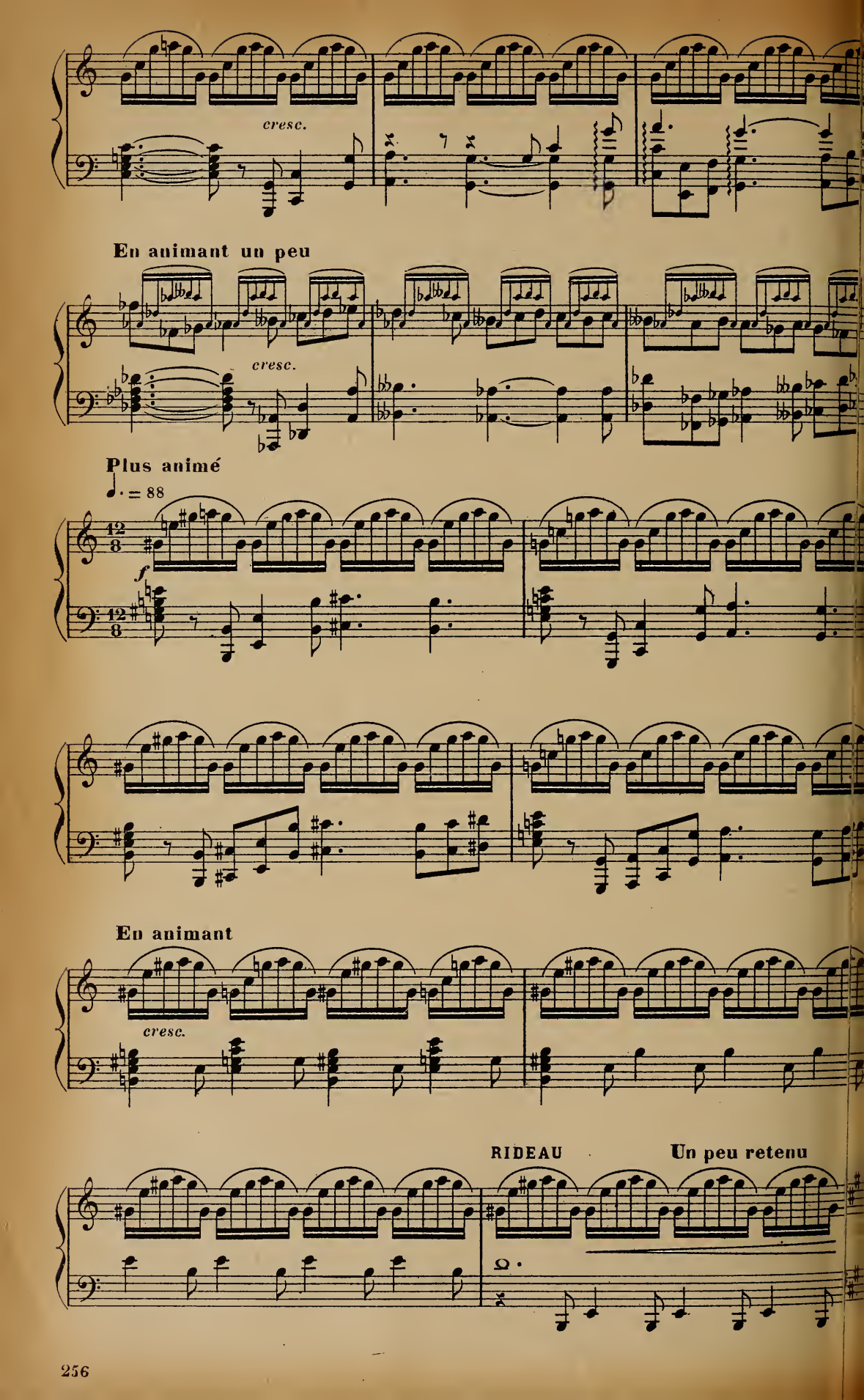
Copyright by CHOUDENS, 1905.

Publié avec l'autorisation de Mr CHOUDENS Editeur. Paris.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.


En animant un peu
Un peu retenu
1er Mouvement
ff
Retenu
Chaleureux, expr
f
et soutenu ♩ = 96
p
En animant
cresc.


Un peu largement
f
dim.
Retenu
♩ = 76
Très modéré et calme
p
p
cresc.
3
f
dim.
Retenu
Mouvement ♩. = 72
pp


cresc.
En animant un peu
cresc.
Plus animé
♩. = 88
f
En animant
cresc.
RIDEAU
Un peu retenu

ACTE II

Une grande boutique de jouets, dans le jardin des Tuileries. — La boutique, une construction de fortes planches, oignée et coquette, est tournée de façon à ce qu'on aperçoive l'étalage au fond, à l'envers: des ballons, des cerceaux, es chariots pendus, avec tout l'entassement des jouets accoutumés; et cet étalage se détache sur un lointain des uileries, les pelouses, les statues, les arbres, le pavillon de Marsan et la rue de Rivoli, tout cet horizon connu, ont on retrouve le ciel au dessus du toit planchéié de la baraque. — Au premier plan, une sorte d'arrière-salle u'un vitrage sépare de la boutique. Un petit buffet, une table, des chaises. — A droite, une porte conduit dans autre compartiment étroit, qui sert de cuisine. — Par une admirable après-midi du commencement de Juillet, rs cinq heures. Au fond, le jardin resplendit, plein de la turbulence d'un petit peuple d'enfants qui jouent et i chantent.

Joyeusement animé ♩ = 138

PIANO

f *dim.* *léger* *p*

p *cresc.*

RIDEAU Georget est en train de disposer le

mf *cresc.* *f* *dim.*

sur la table, trois tasses et deux assiettes de gâteaux, tandis que la grand' mère, au fond, le

LES PETITES FILLES, dansant une ronde dans le jardin.

f

Nous n'i_rons plus au bois, les lauriers sont cou - pés, La bel_

p

tourné, sert ses petits clients, un flot d'enfants de tous les âges, avec des mères, des femme

les P.F.

que voi - là viendra les ra - mas - ser. En - trez dan

chambre des nourrices.

les P.F.

dan - se, Voy - ez comme on dan - se; Sau - tez, dan - sez

embrassez Cell'que vous voudrez.

f *dim.*

GEORGET

p

Ce beau jar - din, ce jar - din ai - mé où j'ai gran -

Moins vif ♩ = 100

pp

- di, où j'ai tant cou - ru, quand j'é - tais ga - min, comme il est

gai, et clair, et déli - ci - eux, par ces a - près-mi -

G.

-di de resplendis - sant so-leil, a - vec son peti

dim.

G.

peu - - ple d'en - fants jou-eurs.

LES PETITES FILLES, reprenan

f

Nous n'i-rons plus au

1er Mouvt ♩= 138

dim.

p

les P.F.

bois, les lauriers sont cou - pés, La bel-le que voi - là, la lai-

les P.F.

dim.

-nous dan - ser? En-trez dans la dan - se, Voy - ez come

dim.

Les clients, peu à peu, se sont en allés,

p *pp*

dan - se; Sau - tez, dan - sez, embrassez Cell'que vous voudrez.

pp

et la grand' mère, libre, descend en scène.

LA GRAND' MÈRE

p

Est-ce que tu t'occupes du thé, mon pe-tit Geor-

Même mouv!

Un peu moins vif ♩ = 116

p

GEORGET

p

-get? Mais il est fait, grand'mè - re! Je l'ai lais-sé près du réchaud...

pp

mf

Cinq heu - res dé - jà, mè-re tar-de bien au-jourd'hui.

p

Va, ça ne doit pas ê - tre de sa fau - te, el - le n'est pas tou

pp

GEORGET

Gd M.

mf

li - bre. A - vec quelle impa - ti - en - ce j'at - tends

G.

p

cha - que mar - di!...

1er Mouv.t ♩ = 138

p

cresc.

p

dim.

GEORGET

p

Dis - moi, grand' mè - re, je voudrais bien

Un peu modéré, mais toujours gaiement ♩ = 96

p

-voir, car me voi - là un hom - me, j'ai seize ans. Et tu

as toujours é - té si bon - - ne pour moi!

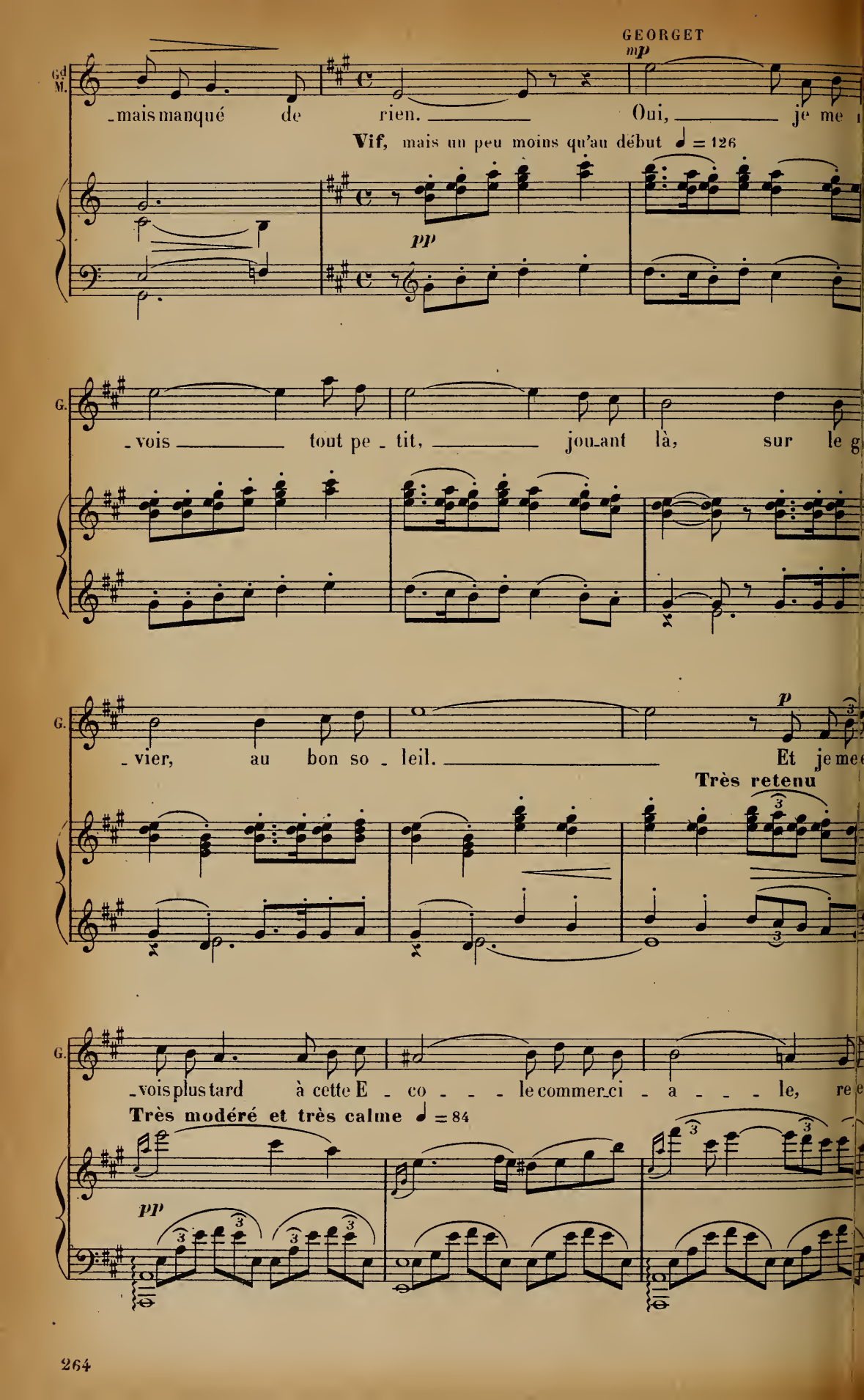
LA GRAND' MÈRE

p

On t'avait confi - é à mes

soins. Je n'étais pas ri - che, mais ta mè - - re nous ai - dait, et

grâce aux quelques sous de cette bou - ti - - - que, nous n'avons ja -


GEORGET
Gd M.
mp
mais manqué de rien. Oui, je me
Vif, mais un peu moins qu'au début ♩ = 126
pp
G.
vois tout pe - tit, jou-ant là, sur le g
vier, au bon so - leil. Et je me
p
Très retenu
vois plus tard à cette E - co - - - le commer-ci - a - - - le, re
Très modéré et très calme ♩ = 84
pp

-nant le soir dans nos deux é-troites pièces de la rue Sainte An - - ne,

travaillant près de toi, sous la lam - - pe.

cresc.

Et, maintenant, me voi - là sor-ti de l'E - co - - - - le, je vais en-

p *cresc.*

-trer dans le commerce, gagner mon pain ... A - lors, tu comprends, grand'mè-re,

f *p*

Avec plus de Mouv! ♩ = 96

mf *p*

G. je voudrais bien sa - voir...

LA GRAND' MÈRE *p* Je ne te di-rai rien.. Demande à t

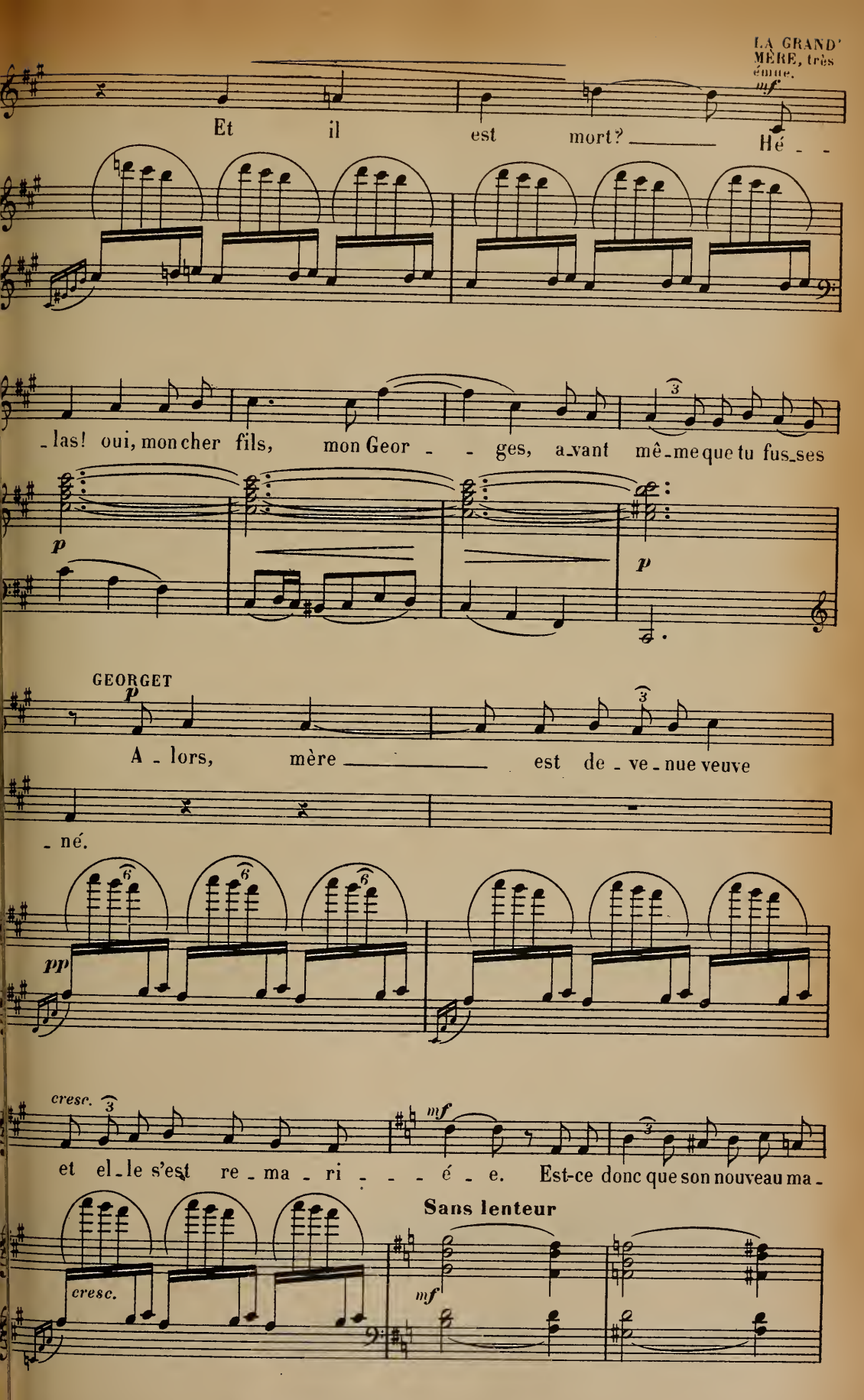
G. *p* Pourtant, voy-ons, si tu es ma grand'mè - re

Gd M. mè - re.

pp

G. c'est que ton fils é - tait mon pè - re?

Gd M. souriante. *p* E - vi-demment.


LA GRAND' MÈRE, très émue.
mf
Et il est mort? Hé - -
- las! oui, mon cher fils, mon Geor - - ges, avant mê - me que tu fus - ses
p
p
GEORGET
p
A - lors, mère est de - ve - nue veuve
- né.
pp
cresc.
mf
et el - le s'est re - ma - ri - - - é - e. Est-ce donc que son nouveau ma -
Sans lenteur
cresc.
mf

LA GRAND' MÈRE

G. — ri est un méchant hom - me? Non! ne m'inter - ro - ge pas...

p *dim.*

Gd M. Tu as tou - jours é - - té si sa - ge, si gai!

p

Gd M. Ne nous fai - sons pas de la pei - ne... Demande à ta mè - re.

En cédant un peu

dim. *pp*

LES PETITES FILLES, reprenant dans le jardin.

f En - trez dans la dan - se, Voy - ez comme on dan - - se;

Animé ♩ = 138

p

Sau - - tez, dan - - sez, embrassez Cell'que vous voudrez.

deleine paraît au fond, regarde à droite gauche, puis entre vivement.

GEORGET, se jetant dans ses bras.

f

Mè - - re, mère, enfin c'est

ans un grand élan de passion et de tendresse ♩=120

f *p*

MADELEINE, l'embrassant éperdûment.

f

toi! Mon Georget, mon grand Geor-

Un peu élargi

cresc. *f* *p*

- get, comme c'est long, huit jours sans t'embras-ser!

1er Mouv.t

Animé

cresc. *f*

M.

Retenu

1.er Mouvt.

Ah

cresc.

ff

dim.

p

G.

oui, jo-liment long, — c'est ce que je di - - sais à grand'mè - re.

Joyeusement, mais un

dim.

pp

La Grand'Mère est allée chercher la théière, dans la pièce voisine, et elle sert le thé. Madeleine ôte son chapeau et son collet.

LA GRAND'MÈRE

mp

Il faut

moins vif qu'au début ♩= 132

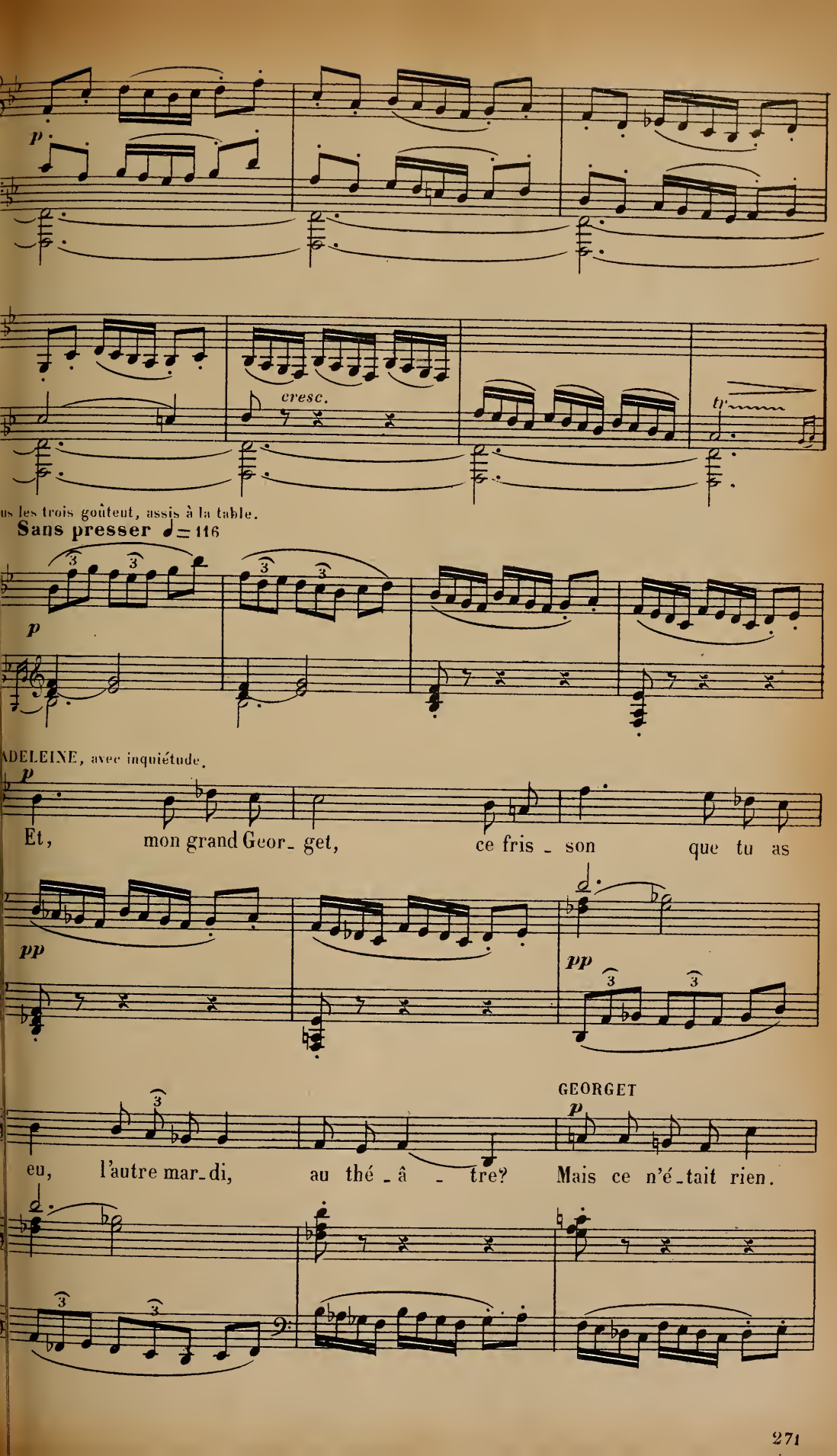
cresc.

p

Gd. M.

-ter, mes enfants, le thé se-ra trop fort.

p


p
cresc.
tr
us les trois goûtent, assis à la table.
Sans presser ♩= 116
p
ADELEINE, avec inquiétude.
p
Et, mon grand Geor_ get, ce fris _ son que tu as
pp
pp
GEORGET
p
eu, l'autre mar_di, au thé _ â _ tre? Mais ce n'é_tait rien.

G. Je me suis tant a_mu_sé, tu as é_té si bonne, et je t'ai fait r

express.

MADELEINE, toujours inquiète.

p

G. _trer si tard! A_lors, tu as bien dor_mi?

express.

GEORGET, souriant.

p

Cer_tai_ne _ ment.

MADELEINE

p

Tu n'as pas eu

GEORGET

p

M. maux de tê_te? Pas le moin _ dre.

MADELEINE, à la Grand'Mère

p

C'est vrai, ce qu'

p

Paris, Imp. A. Chaimbau

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 15 (cinquième année) 5 Août 1905.

Légion d'honneur. — Distinctions académiques.

Tous les musiciens applaudiront à l'heureuse décision de M. Bienvenu-Martin, Ministre de l'Instruction publique, qui vient de nommer chevalier de la Légion d'honneur M. Hasselmans. Né à Liège le 5 mars 1845, Professeur de harpe au Conservatoire depuis le 15 mai 1884, Officier de l'Instruction publique depuis 1891, Alphonse-Jean Hasselmans, à la fois par l'autorité de son enseignement, par son exceptionnel talent de virtuose, et par des compositions très estimées, s'est acquis une brillante renommée. C'est, dans un domaine spécial, un maître incontesté. Une pareille récompense était motivée à tous égards. Toujours heureuse de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent, la Revue musicale *offre à M. Hasselmans ses plus sincères félicitations.*

Elle a été également très heureuse de la nomination de M. Dumonthier, qui compte 22 ans de très bons services dans une partie très délicate et importante de l'Administration publique : le bureau des théâtres, au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts. Administrateur des palais nationaux, très estimé de ses chefs, M. Dumonthier est en même temps un des collaborateurs les plus anciens et les plus précieux de la Revue musicale. *Nous joignons de tout cœur les compliments de l'amitié à la récompense officielle méritée par une si honorable carrière.*

Il y a d'autres noms, avons-nous besoin de le dire, que nous aurions été heureux de trouver aussi dans la liste du 14 juillet. Le petit nombre des croix disponibles n'a pas permis de rendre encore justice à tous les mérites, à ceux que désigne depuis assez longtemps l'opinion unanime des musiciens. Prenons patience, et attendons pour eux les réparations prochaines!

La Revue musicale *adresse ses meilleurs compliments à son collaborateur, E. Constant Pierre, qui vient d'obtenir un prix à l'Institut pour ses admirables travaux d'érudition sur la musique au temps de la Révolution, et à M. Mathis Lussy, dont un livre, sur l'*Anacrouse, *vient d'être couronné. — Mentionnons enfin la très honorable minorité de voix obtenue par M. Camille Bellaigue aux dernières élections de l'Académie des Beaux-Arts. Nous ne pratiquons pas la même méthode que M. Bellaigue en matière d'histoire musicale, et nous ne sommes pas d'accord avec lui sur plusieurs points ; mais aucun des succès obtenus par les musiciens ne nous laisse indifférents.*

Aux musiciens

Comme suite à la lettre que nous avons publiée dans notre dernier numéro, le Temps *du 8 juillet publiait la note suivante : « Le vœu que M. Jules Combarieu appuyait dans une lettre récente a été entendu : M. Paul Viardot vient d'être chargé par la Société Nationale d'organiser des concerts, au Salon de peinture de 1906, dans une salle du rez-de-chaussée, au palais des Champs-Elysées. » La même note nous apprenait que, pour le choix des œuvres musicales à exécuter, le jury serait présidé par M. Gabriel Fauré. — M. Paul Viardot, nous le répétons, est un excellent musicien, et nous nous félicitons de voir que son concours est assuré ; il est excellent aussi qu'on ait songé à M. Fauré. Mais le projet dont j'avais saisi M. le Directeur des Beaux-Arts (au commencement de l'hiver dernier) est très différent de celui dont il s'agit dans la note du* Temps. *J'avais suggéré l'idée que les musiciens, exécutants et compositeurs (après entente courtoise, bien entendu, avec les peintres), fussent autorisés à s'exposer, durant la période du Salon des Champs-Elysées, et que cette autorisation leur fût donnée par le Ministre, au même titre qu'elle est donnée aux autres artistes, de telle sorte que les musiciens seraient placés, en principe, au même rang que les peintres, les sculpteurs, etc.. ; or, M. Viardot, au lieu de s'adresser à l'Administration supérieure, s'est adressé à la Société Nationale,* de qui il dépendra : *c'est la subordination de la musique aux arts plastiques, au lieu de son admission au partage de privilèges égaux. Nous aurons, en somme, avec le projet Viardot, un concert de plus, peut-être une* chapelle *de plus ; nous n'avons pas encore l'organisation à laquelle j'avais songé. Au lieu d'un jury régulièrement constitué, nommé en assemblée générale par l'ensemble des musiciens, et chargé désormais de les représenter officiellement, nous aurons un jury, très autorisé sans doute s'il est présidé par M. Fauré, mais dépourvu de caractère officiel, et analogue à celui que M. Cortot a constitué pour une entreprise personnelle. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Viardot, si elle se réalise (comme nous l'espérons bien), aura un très bon résultat pratique : elle démontrera qu'une exposition musicale peut avoir lieu au Grand Palais, sans gêner l'exposition picturale qui l'encadrera, et, au contraire, en la servant. Il est de grande importance que cette démonstration soit d'abord faite ; après quoi, on pourra reparler d'un projet qui a pour but principal de créer et d'organiser une Société musicale d'après les mêmes principes que la* Société des Artistes français *présidée par M. Tony Robert-Fleury, ou la* Société Nationale, *présidée par M. Roll. Ce sera aux virtuoses et compositeurs de se concerter pour faire aboutir cette idée, qui les intéresse directement. — J. C.*

Le théâtre populaire et M. Bernheim

On sait que M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, a institué une sorte de Conseil, composé de personnes qualifiées par leur compétence, pour examiner les moyens, vœux, propositions, etc..., tendant à la création d'un théâtre lyrique populaire à Paris. Récemment, on pouvait lire

dans les journaux une note dont voici le résumé : la sous-commission estime que l'œuvre des *Trente ans de théâtre* réunit toutes les conditions qu'on peut exiger d'un théâtre populaire.

Cette œuvre des Trente ans de théâtre *a été fondée par M. Bernheim ; elle est très activement et très brillamment dirigée par lui. Expérimenté en matière dramatique, journaliste dont la manière rappelle un peu celle de Sarcey, l'honorable M. Bernheim est ici hors de cause ; mais nous estimons que les* Trente ans de théâtre *n'ont rien de commun avec ce qu'il s'agit de fonder, et cela, pour trois raisons :*

1° L'œuvre des Trente ans de théâtre *fonctionne de la manière suivante : M. Bernheim demande leur concours, aujourd'hui aux artistes de la Comédie-Française, demain aux artistes de l'Opéra, et il se transporte avec eux, tantôt dans un quartier de Paris, tantôt dans un autre, pour faire goûter les chefs-d'œuvre du répertoire à un public qui, d'habitude, ne fréquente ni rue Richelieu ni place de l'Opéra. C'est fort bien. Mais cette façon de promener un peu partout le char de Thespis ne constitue nullement un théâtre. Ce n'est pas un organe, remplissant une fonction régulière et normalement constitué. C'est un simple déplacement de ce qui existe déjà, une sorte d'intérim destiné à faire prendre patience, en attendant la création définitive. C'est du provisoire — dont il y a lieu de se féliciter, — mais ce n'est rien de plus. La fondation du théâtre que nous attendons et espérons entraînera sans doute un nouvel esprit : un esprit vraiment populaire dans la conception des œuvres dramatiques. Ce sera même l'essentiel. Avec le système de M. Bernheim, c'est impossible.*

2° L'œuvre des Trente ans de théâtre *a pour objet de créer une caisse de secours pour les artistes arrivés à la fin de leur carrière. Les représentations populaires ne sont pour elle qu'un moyen d'alimenter cette caisse. Or, l'art populaire et le souci de l'éducation populaire sont des choses beaucoup trop importantes pour qu'on les subordonne à un autre dessein, quel qu'il soit. Ils doivent être, pour employer le langage des philosophes, une* fin, *et non un* moyen. *On les sert, on ne se sert pas d'eux.*

3° Voici une raison d'ordre plus délicat. M. Bernheim est Commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés. Sa fonction est de veiller à l'observation du cahier des charges et à la bonne tenue de nos grandes scènes nationales. S'il est amené à demander leur concours, ordinairement gratuit, à la Comédie-Française ou à l'Opéra, M. Bernheim reste-t-il, dans ces deux théâtres, le « Commissaire » qui peut parler en maître ? Ne devient-il pas leur obligé ? Comment gouverner les personnes à qui on demande des services pour une œuvre à côté ? N'y a-t-il pas incompatibilité entre ceci et cela, et, d'une part ou de l'autre, n'y aura-t-il pas quelque chose forcément en souffrance ?

Tels sont les motifs pour lesquels nous ne partageons pas l'avis exprimé par la sous-commission. Nous avons parlé ici même d'un projet de MM. Feine et Hersscher, présenté au public par M. Alfred Croiset, et dont l'objet est de construire un théâtre populaire aux Tuileries. Puisse ce beau rêve se réaliser !

Publications nouvelles. — Notre Supplément.

M. Bourgault-Ducoudray.

En son numéro du 1er mai dernier, la Revue musicale *n'avait point manqué de recommander à l'attention des musiciens l'exquise* Chanson de la Bretagne *que M. Bourgault-Ducoudray venait de faire paraître. Aujourd'hui, voici que l'excellent compositeur nous donne un recueil de pièces instrumentales pour le piano dont le mérite n'est pas moindre et qui ne sera pas assurément moins bien accueilli de tous ceux qui cherchent dans les œuvres de musique l'expression d'une pensée sincère en une langue originale et raffinée* (1).

Esquisses d'après nature, *tel est le titre de cette collection de cinq morceaux, tous de caractère très divers, mais dont l'inspiration découle de la même source. Le titre l'indique assez : ainsi que pour ses mélodies vocales, c'est à l'art populaire que M. Bourgault-Ducoudray est allé demander ses modèles. Cette fois encore, les chants de sa terre natale, la Bretagne, ont eu ses préférences. Certes, ce n'est point que sa docte fantaisie se soit complue à choisir quelques-uns des thèmes que redisent inconsciemment les voix de la foule, pour les traiter ensuite avec toutes les ressources mises à sa disposition par la technique moderne. Ses mélodies sont bien à lui. Au travers des combinaisons les plus ingénieuses où le compositeur s'est plu à les engager, elles gardent cependant une senteur de terroir, originale et forte, qui n'en fait pas le moindre charme. Par l'étude assidue qu'il a faite des chants et des traditions de sa race, par le culte qu'il leur a voué, le musicien est parvenu à recréer en quelque sorte en soi l'impersonnalité inspirée du chantre populaire, sans oublier sans doute ce qu'il doit à la discipline savante de l'école, à l'exemple, au commerce des maîtres, à ses propres recherches. Mais c'est l'âme vivante de la terre bretonne qui chante par sa bouche. Et son art ne s'emploie qu'à embellir son chant.*

De telles mélodies ne sont pas toujours celles qui le plus aisément se prêtent au travail symphonique : du moins si l'on tient à n'en point altérer essentiellement le contour. Sans doute, il n'était pas dans l'intention de M. Bourgault-Ducoudray d'édifier sur ces bases un peu frêles de vastes architectures sonores, des pièces amplement développées suivant la formule classique ou celle plus libre de l'art contemporain. Peut-être faut-il l'en louer, car diverses tentatives récentes d'œuvres de longue haleine, procédant d'un thème populaire, ont plutôt montré, à mon sens, les difficultés presque insurmontables de ce parti pris, que ses avantages.

Ces Esquisses d'après nature *ne sont donc que des esquisses : quelques pages à peine où un thème caractéristique s'expose, sans jamais se transformer ni s'étendre. Musiques pittoresques, expressives — pittoresques surtout, dans le goût des* Pièces pittoresques *d'Emm. Chabrier ; — notations très précises et très brèves d'une sensibilité délicate et pénétrante. Celle de ces esquisses que la* Revue musicale *publie*

(1). Esquisses d'après nature : *1° A Saint-Herbot ; 2° Danse rustique ; 3° Dans la lande ; 4° En chasse ; 5° Contemplation sidérale ;* pour piano. — *Alphonse Leduc, éditeur, 3, rue de Grammont.*

aujourd'hui : « A Saint-Herbot », *est un excellent exemple de la manière dont ces pièces ont été conçues. Une phrase unique, mélancolique et calme, d'un tour archaïque et d'un sentiment profond — indéfinissable avec des mots, comme tout ce qui est vraiment musical, — s'y expose diversement accompagnée, sans jamais s'éloigner de la tonalité primitive.*

Une ordonnance si simple risquerait peut-être d'engendrer quelque monotonie sans l'extrême originalité dont les phrases mélodiques se parent et surtout sans l'extrême liberté rythmique avec quoi elles se déroulent. Cette musique est affranchie du joug de la carrure symétrique. Mais si elle en ignore la régularité tyrannique, elle n'en est pas moins organiquement composée. Au contraire de beaucoup de compositions instrumentales modernes, elle n'affecte point l'excessive liberté de forme qui peut convenir au récitatif dramatique (où la musique se développe suivant les exigences extra-musicales d'un texte), mais qui ne saurait bien se justifier ailleurs Ici, d'uniques raisons d'équilibre musical ont déterminé la coupe des membres de phrase et disposé à leur place les accents principaux. Cette place n'est point celle que l'usage, la routine pour mieux dire, leur assigne d'ordinaire, même en l'œuvre des plus excellents musiciens qui n'arrivent guère à la variété et à l'originalité rythmique que par la superposition des voix diversement accentuées de la polyphonie. Les mélodies de ces Esquisses *sont caractéristiques en leur rythme propre : fussent-elles exécutées sans l'harmonie qui leur fait cortège, elles n'en seraient ni moins libres ni moins intéressantes.*

Cette liberté est un des traits les plus saillants de l'art populaire qui s'est développé à une époque où la musique ignorait les entraves de la mesure régulière et de la division rigoureusement symétrique. L'art de M. Bourgault-Ducoudray a conservé ou plutôt retrouvé ces traditions. Il est aussi demeuré fidèle aux anciennes tonalités, longtemps étudiées en théoricien par lui : assez longtemps du moins pour qu'elles lui soient devenues familières et que sa pensée s'y modèle sans effort et sans recherche érudite. Par une rencontre singulière, il est telle de ses pièces, la 3e (Dans la lande), *qui, sans rien perdre de sa spontanéité, s'est trouvée composée tout entière dans un des modes périmés de l'ancienne musique. Un théoricien du XVIe ou du XVIIe siècle pourrait la citer comme un exemple du 2e mode (transposé un ton plus haut). Tout s'y retrouve : la gamme mineure avec la sixte majeure (ici* la-fa dièse), *l'*ambitus *de la mélodie suivant la division arithmétique de l'octave, les modulations caractéristiques aux tons majeurs de la tierce* (do) *et de la quinte* (mi), *par quoi ce mode se distinguait de ceux que les hasards de la transposition pouvaient avoir établi sur les mêmes cordes.*

Ce n'est là assurément qu'une curiosité, encore que remarquable. Elle serait sans importance si l'auteur s'était imposé volontairement cette recherche. Il suffit de lire la pièce, une des plus expressives et des plus sincères du recueil, pour voir qu'il n'en est rien, et que la pensée du musicien a sans effort revêtu cette forme. Si l'art moderne doit se renouveler par de semblables adaptations (et il serait à désirer qu'il le fît), elles ne sauront être fécondes que si elles deviennent, comme ici, inconscientes en quelque sorte à force de sincérité. Et M. Bourgault-Ducoudray gardera l'honneur d'avoir montré la route à suivre.

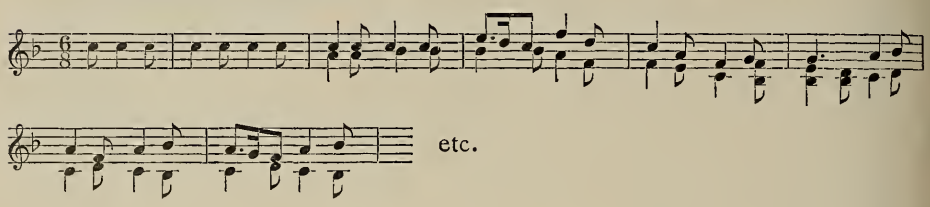
De quelques défauts de la virtuosité.

Le 3e Concerto pour violon de Saint-Saëns et la 2e Ballade de Chopin pour piano.

(A propos des récents concours du Conservatoire.)

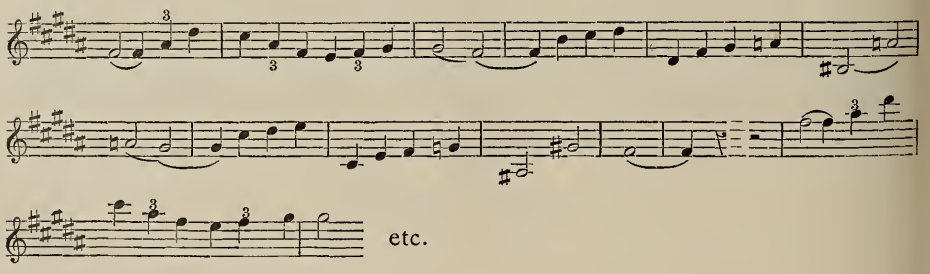
Nous ne voulons pas faire l'analyse technique de ces deux admirables compositions, mais signaler simplement à nos lecteurs, avant de parler de qualités, qui sont sérieuses, quelques-uns des défauts graves dans lesquels tombent trop souvent les virtuoses les plus habiles.

Primo : la manière, *ou, si vous préférez,* l'abus des nuances, *le fignolage intempestif. — Voici le début, « sotto voce », de la Ballade de Chopin :*



Avant d'exécuter cette page, il convient, évidemment, de se faire une idée précise de sa signification musicale, *et ceci est affaire de tempérament artistique ; mais, le point de vue une fois choisi, il faut s'y tenir, en donner ingénument l'impression à l'auditeur, et ne pas en changer à tout instant, sous prétexte de « faire des nuances ». Rien n'est plus fatigant pour l'oreille. Or, certains virtuoses — et non des moindres — veulent mettre une foule d'intentions spéciales dans les phrases les plus simples. Ils détaillent trop ; il abusent de l'analyse. Ici, c'est un accent imprévu ; là, un rallentendo, un contraste d'intensité... Résultat : l'auditeur n'y comprend plus rien ; le sens de l'ensemble lui échappe. J'ose dire que cette phrase de Chopin n'a un sens intéressant que si toutes les notes sont émises, à très peu près, de façon égale — d'après une conception que l'artiste est libre de déterminer, — très simplement. Vous êtes engagé sur une route : marchez ! marchez ! ne vous arrêtez pas pour faire des grâces ou pour vous regarder dans un miroir. Une ballade est un récit, et non une œuvre purement lyrique. La qualité d'un récit, c'est qu'il va droit au but.*

Ces observations sur la manière d'exécuter s'appliquent aussi à cette phrase exquise de Saint-Saëns (3e Concerto pour violon) où semble avoir passé le souffle de Beethoven, ou bien celui de Schumann :



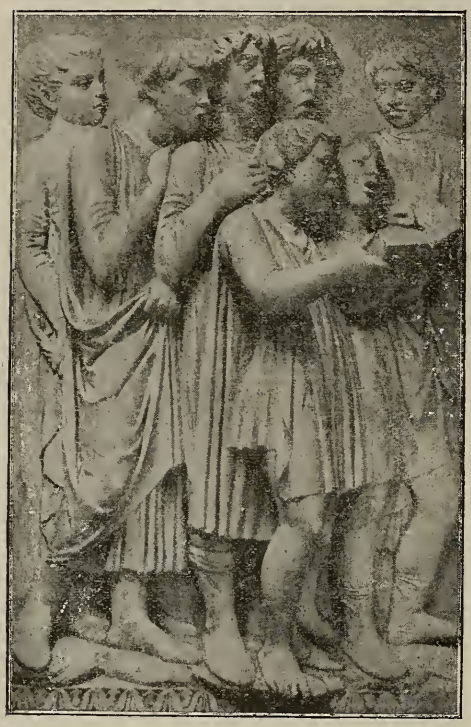
Ici, l'expression n'est plus objective ; elle est tout intérieure. Jamais le sentiment n'a parlé un langage plus émouvant et plus délicieux. En l'écoutant, il faudrait ne plus être « homme », pour ne pas sentir vibrer et parler aussi, par sympathie, cette fibre secrète que chacun porte en soi. Quel est ce sentiment ? tendresse ? amour profane ? supplication ? prière ? élan d'idéalisme ? C'est au virtuose de choisir, avec son instinct musical. Il est même libre de ne voir là aucune poésie d'ordre intime et humain, et de considérer cette belle phrase inspirée comme une forme très élégante, très musicale, et rien de plus. Mais je le répète : une fois sa conception établie, il doit l'indiquer franchement, avec unité, sans briser à chaque instant l'allure de l'ensemble par des raffinements de détail. — Or, vous n'imaginez pas jusqu'où nos jeunes virtuoses poussent parfois l'affectation : sous leurs doigts, cette mélodie se pâme, sanglotte, s'arrête pour respirer des sels, soupire voluptueusement, gémit, s'exclame, glisse, bondit, fait les yeux terribles et les yeux blancs, soupire et ordonne, s'étale et s'efface, on ne sait quoi encore... Rien de net ! c'est le plus grave de tous les défauts. On ne joue que pour être entendu, c'est-à-dire compris.

Deuxième défaut : le grand bafouillage magistral dans la haute difficulté. — *Ici nous pourrions prendre comme exemple* l'Allegro con fuoco *de la 2e Ballade de Chopin, ou* l'Allegro de Concert, *du même. Sans doute, il faut de l'énergie et de la vélocité pour jouer cela. Celui qui n'est pas maître de ses doigts ne saurait se risquer en pareilles broussailles. Mais la force ne doit pas être confondue avec la brutalité ; et prendre le mors aux dents n'est pas se montrer agile. Nous venons d'entendre quelques jeunes pianistes qui méconnaissent ces deux principes. Ils pressent le mouvement au delà de toute limite permise ; c'est comme un concours d'automobiles où il faut faire du 120 à l'heure. La main gauche, sous prétexte de se montrer indépendante, se déchaîne avec furie et devient tyrannique. En avant la grosse artillerie ! C'est le bombardement de Port-Arthur, la bataille de Tsou-Shima... La pédale, dont on abuse, achève de brouiller tout cela dans un nuage de fumée. Où est-on ? où va-t-on ? Impossible de le dire. C'est une mêlée indescriptible, un écrasement général. L'auditeur est ahuri. Il ressemble à un chien sur qui tombe une averse ; sa grande préoccupation est de secouer cette pluie incommode. — Absence de netteté : c'est le même défaut sous une forme plus éblouissante.*

Il y en a d'autres. — A certains violonistes, je pourrais reprocher d'abuser du vibrato et de se mal tenir : de trop pencher la tête sur leur instrument, comme le Silène antique portant Bacchus enfant dans ses bras ; d'écarter les jambes, comme le Colosse de Rhodes, et de se balancer de droite à gauche, comme Vert-vert sur son bâton, ou comme cet orateur latin qui avait l'air de parler dans une barque agitée par les flots. Le virtuose doit être calme et droit comme un dieu. A certains chanteurs, je pourrais reprocher une respiration trop courte et mal étudiée (ceux qui ont entendu Mme Krauss savent ce que je veux dire) et une articulation exagérée : « *Que de laurrriers vos* frrronts *soient courronés* » (le Siège de Corinthe), *ou bien :* « *s'incline avec humilllité* » (la Reine de Saba)... *Mais la critique est aisée ; je me borne aux indications ci-dessus, que la* Revue musicale *recommande à ses lecteurs exécutants.*

Concours du Conservatoire.

(SALLE DE L'OPÉRA-COMIQUE)



L'ensemble a été tout à fait remarquable, et fait le plus grand honneur à notre grande Ecole nationale de musique, justement jalouse de soutenir sa brillante réputation. Un incident équivoque, dont nous parlons plus loin et qui a été mal éclairci, affaiblit à peine cette impression générale.

Contrebasse. — Les 9 élèves de M. Charpentier ont exécuté un concerto de Verrimst, peu intéressant en soi, œuvre purement scolaire et didactique, et déchiffré une courte leçon de M. Paul Vidal, d'un mouvement lent, bien plus musicale que le concerto précédent. Un 1er prix a été accordé à M. Subtil, solide musicien et exécutant vigoureux, un 2e prix à MM. Zibell et Boussagol, un 1er accessit à M. Hardy. M. Gibier, 2e prix en 1904, a échoué, malgré des qualités, à cause de la mollesse de son jeu et d'une sonorité insuffisante. Aucun sujet vraiment remarquable ne s'est révélé.

Violoncelle. — 17 concurrents, dont pas une femme, ont interprété le brillant, très difficile et très banal allegro d'un concerto de Davidoff et lu un fort joli andante de M. Vidal. Concours sensiblement supérieur à celui de contrebasse. MM. Doucet et Jamain obtiennent un premier prix ; M. Cruque, un enfant de 15 ans, 2e prix. MM. Verguet, Olivier, Delgrange, Dachurie et Benedetti se partagent les 1er et 2e accessits. Les résultats eussent peut-être été différents si le morceau de lecture à vue avait eu plus d'importance ; car les nombreux traits du concerto de Davidoff sont de ces difficultés qu'on arrive à vaincre par le travail ; on ne prouve, en s'en tirant avec honneur, qu'un bon mécanisme, mais les qualités musicales de l'exécutant restent un peu trop dans l'ombre.

Alto. — La classe a été brillamment représentée par d'excellents élèves. Le vainqueur du tournoi est M. Macon, dont le jeu a beaucoup de charme et de correction classique. Mlle Coudart, M. Vizentini, M. Jurgensen, M. Lefranc, Mlle Jeanne Lefebvre, M. Ricardou, M. Rousseau, M. Monfeuillard, à des titres divers, ont attiré et retenu l'attention. Une page très distinguée de M. Henry Marteau a été déchiffrée convenablement, malgré de sérieuses difficultés. — A. L.

Violon. — Il est juste de reconnaître le degré élevé de technique auquel atteignent les élèves des classes instrumentales au Conservatoire. Le concours de violon nous fit entendre vingt-six fois le premier morceau du 3e Concerto en *si mineur* de C. Saint-Saëns. Il nous révéla chez les concurrents, en même temps qu'une technique très forte, l'état exact de l'entendement musical pour chacun d'eux. Le mécanisme des premiers prix a-t-il été très supérieur à celui de tel concurrent malheureux ? C'est ce qui ne nous a point semblé, à part quelques accrocs d'exécution inévitables, et ceci est tout à l'éloge des classes du Conservatoire. L'impression la plus désagréable que nous ayons à noter, c'est la fâcheuse tenue de plusieurs exécutants. Le reproche est mince, mais pourquoi justement nos violonistes se tiennent-ils le haut du corps penché en avant, les bras écartés et à la hauteur de la tête dans l'attitude classique, mais déplacée ici, d'un *Faune dansant* ?

Le féminisme gagne les classes de violon : sur vingt-six concurrents il y avait presque moitié de jeunes filles. L'une d'elles, Mlle Baudot, second prix du dernier concours, harmonieuse à regarder et à entendre, nous avait paru un premier prix tout désigné. Mais le jury, composé de Th. Dubois, Pierné, Colonne, J. Thibaud, Sechiari, Geloso, Marteau, Parent, Tracol, Touche et Fernand Bourgeat, en a jugé autrement : comme premiers prix on a entendu proclamer M. Saury, véritablement, certes, digne de cet honneur par une exécution parfaite dans un style excellent ; M. Cantrelle, qui oscille désagréablement de droite à gauche ; M. Bittar, dont le jeu nous a paru très classique et très délicat ; enfin M. Bastide, chez qui la vigueur dégénère en dureté.

Mlles Billard et Morhange, MM. Matignon et Nauwinck, qui pour concourir avait conservé son costume de zouave (et qui a, lui, une tenue parfaite), se sont retrouvés avec un commun second prix. Les accessits, quelques-uns inattendus, appartiennent d'abord à Mlle Sauvaistre et Augiéras, à M. Etchecopar, puis en seconde ligne à Mlle Hélène Wolff, à MM. Devaux, Carles, Michelon, Soudant et Sufise. — P. A.

Le morceau de lecture, écrit par M. Gabriel Pierné dans un mouvement assez fuyant et dans une modalité archaïque, fut reporté à la fin du concours. Près d'une heure fut prise par la délibération du jury, et à sept heures chacun s'en fut dîner, emportant l'impression que dans toute cette jeunesse il y avait beaucoup de travail et, pour certains, beaucoup d'espérances. Le succès a été considérable pour les classes de MM. Lefort, Parent, Rémy, Berthelier.

Harpe chromatique. — Le morceau d'exécution était de M. Reynaldo Hahn : *Prélude*, *Valse* et *Rigaudon*, formant un ensemble joli et délicat. Les quelques lignes de lecture — véritable paquet de dièses et de bémols — étaient du même. Nous constatons avec plaisir que la classe dirigée avec tant d'autorité et de talent par Mme Tassu-Spencer est en progrès très sensible sur l'année dernière. Le 1er prix a été décerné à Mlle Lenars par le jury, et par un public enthousiaste ; Mlles Joffroy, Blot, Charlot, Goudeket, se sont partagé les autres récompenses, après avoir montré des qualités peu sensiblement différentes. Sur six élèves présentées, cinq ont eu des couronnes. C'est un succès de bon augure. — Pourquoi donc parler de « bataille » entre ceci et cela ? Rien n'a été plus pacifique que ce concours. Il y a place, au soleil de l'art, pour tous les talents et toutes les spécialités. De grâce, ne mêlons pas de questions personnelles à la musique !

La harpe chromatique n'a nullement pour but, comme on l'a dit à tort, de jouer les compositions *écrites pour piano ;* elle peut le faire, mais ce n'est pas là sa raison d'être : elle est un exemple, un cas particulier de l'évolution qui a transformé plusieurs instruments de l'orchestre en multipliant leurs ressources d'expression. La grande faveur dont elle jouit dans les principaux Conservatoires de l'Europe est un indice évident des services qu'elle rend, mais ne justifie en rien les alarmes de ceux qui semblent craindre qu'elle règne exclusivement. Ne nous refusons aucun progrès, mais conservons tout ce que la tradition a de bon !

Tout d'abord, dans le dernier concours de harpe chromatique, j'avais regretté quelques notes trop sèches, sans velouté ; mais j'ai constaté le même défaut dans le concours de harpe à pédales (surtout dans le morceau de déchiffrage). C'est donc un défaut imputable aux exécutants, et non aux instruments. Quand c'est Mme Wurmser-Delcourt ou Mme Tassu-Spencer qui jouent, il n'existe plus !

Harpe (*à pédales*). — Les excellents élèves de M. Hasselmans (que nous félicitons plus haut, bien sincèrement de son entrée dans la Légion d honneur) ont maintenu la belle réputation de leur maître : M. Grandjang, Mlles Mauger, Inghelbrecht, Molica, ont été classés premiers, pour leur aisance prodigieuse, leur étonnant mécanisme et leur goût ; Mlle Laskine (11 ans !) mérita un second prix, et Mlle Janet le 1er accessit. Le morceau d'exécution, écrit par Mlle Henriette Renié, était d'un honnête classicisme. — S.

Piano. — On devine qu'avec des maîtres tels que MM. Diémer et Philipp, les élèves présentés avaient une sérieuse valeur. Si quelques-uns d'entre eux se méfiaient du maniérisme et de l'abus des nuances (voir plus haut), ce serait parfait. Quelle somme de travail supposent de tels exercices ! La virtuosité fait chaque jour des progrès, et on ne sait vraiment où elle s'arrêtera. Trois premiers prix ont été justement attribués à MM. de Francmesnil, Dupré et Dumesnil ; un second prix à M. Dorival ; des accessits à MM. Gayraud, Lattes, Verd, Théroine et Polleri.

Chant (hommes). — Les bonnes voix sont rares ! j'entends les voix homogènes, d'un bon métal solide, sans trous ni paille. Et les morceaux de concours sont quelquefois bien ennuyeux ! La *Fête d'Alexandre* est, hélas ! dans ce cas. M. Petit a eu l'heureuse idée de faire entendre un admirable fragment du *Faust* de Schumann. Le 1er prix a été décerné à M. Carbelly, qui a chanté, avec largeur et autorité, un air du *Dardanus* de Rameau ; 2 seconds prix à MM. Petit et Lucazeau (qui a dit, avec un peu trop de *sanglots*, les « Adieux à la forêt » de l'*Attaque du Moulin*). Un premier accessit a récompensé M. Francell (air de *Lakmé*, et un deuxième, MM. Domnier et Sarraillé.

Chant (femmes). — J'ai remarqué Mlle Lapeyrette (élève de M. Masson), dont le visage rappelle vaguement celui de Mme Viardot jeune, et qui a dit, avec un contralto admirable, l'air du *Prophète* ; elle n'a obtenu qu'un second prix, ainsi que Mlle Lamare (air de *Jules César*) ; les premiers prix ont été pour Mlles Chenal, Mancini (*Alceste*) et Miral, qui, avec des tempéraments très différents, ont fait une assez vive impression. 1ers accessits à Mlles Alice Comes, Bailac, Delimoges ; 2es accessits à Mlle Allard et Tasso. — P.

Opéra-Comique. — Le gros incident de la séance est l'échec de M. Petit, qui avait dit exquisement quelques pages du *Rêve* d'A. Bruneau, et auquel le public,

d'esprit plus libre que le jury, avait décerné le premier prix... Cette récompense a été pour M. Lucazeau (*Carmen*) ; les autres lauréats sont MM. Domnier (*Don Pasquale*), Francell (*Carmen*), Sarraillé. M. Th. Dubois a dû lever la séance au milieu d'un grand vacarme, sans proclamer immédiatement les résultats. Voici le classement des jeunes filles : Mlle Lassalle, vive et prenante, dans *Carmen* ; Mlle Tasso, très bonne dans *Manon* ; Mlle Mathieu-Lutz, virtuose très brillante dans le *Barbier* ; Mlle Tasso, fine et plaisante dans le *Médecin malgré lui*. Séance dont les résultats sont très vivement commentés et critiqués par le public !

Piano (femmes). — Le prélude de Bach dont nous avons donné une analyse dans la *Revue musicale* a été joué trop vite ; mais nous avons eu le plaisir de le voir exécuté, au point de vue rythmique, comme nous le comprenions. Les jeunes virtuoses distinguaient même si nettement les membres de phrase qu'elles allaient parfois jusqu'à transformer en *dialogue* ce qui n'est, en somme, qu'une composition *monodique*. Gardons-nous de tous les excès ! L'*Allegro de concert* de Chopin n'a pas été dit avec assez de panache romantique et de « bravoure », mais a permis d'apprécier d'excellentes qualités de technique. Mlle Caffaret (onze ans) a partagé l'honneur du premier prix avec Mlles Arnaud, Lamy, Veluard et Kastler (élèves de MM. Duvernoy et Marmontel). Mlles Vizentini, Debrie, Morillon et Aussenac ont eu chacune un second prix. Neuf accessits ont complété cette ample distribution de récompenses.

Opéra. — Le meilleur concurrent, sans contredit, a été M. Corpait, qui dans la scène de *Charles VI* a montré une science réelle de composition. (Il est vrai que cette scène de folie est relativement facile à jouer.) Il a eu un premier prix, ainsi que M. Petit (scène du 2e acte d'*Œdipe à Colonne*, bien plus difficile), dans le succès duquel le public a cru voir une juste réparation. M. Carbelly a chanté admirablement la prière de *Guillaume Tell*, mais il est peu comédien : il a besoin d'apprendre à marcher, et d'étudier l'art des gestes amples. Il a eu un second prix. Mlle Chenal a dit avec beaucoup d'art les imprécations d'*Armide*, abandonnée par Renaud ; Mlle Mancini a été bonne chanteuse, et très émouvante dans *Patrie* : elle a su tomber admirablement. sous le poignard justicier. Un premier prix a justement récompensé ces deux talents. Mlle Lapeyrette, qui a montré une grande autorité dans le *Prophète*, et Mlle Lamarre (scène du *Miserere*, hélas ! dans le *Trouvère*) ont eu chacune un second prix. Un premier et second accessits ont été concédés à Mlles Bailac et Delalozière. Ce concours est un des plus difficiles ; il n a pas été, en somme, fort brillant. Pas une seule voix bien homogène (sauf celle de M. Carbelly) ! Les chanteurs forcent le son ; presque toutes les voix ont des parties cotonneuses ; quelques-unes sont déjà fatiguées... Dans le jeu, l'équilibre nécessaire entre l'action réaliste et le *style* est rarement observé.

Instruments à vent. — Au concours de cor (exécution d'un charmant allegro écrit par M. Camille Chevillard), un premier prix a été décerné à M. Coquelet ; un second à MM. Jean Tournier et Lepitre ; un 2e accessit à M. Thibault L'épreuve n'a pas été fort brillante ; trop de notes d'une justesse douteuse l'ont déparée ! Parmi les cornettistes, M. Mager a obtenu un second prix ; MM. Foveau, Nadal et Body se sont partagé les accessits (exécution d'un *Caprice*, un peu banal, de M. Lévadé et déchiffrage d'une jolie esquisse de M. Georges Marty). — M. Jean Bernard a brillamment enlevé un premier prix de trompette, et M. Rochut un premier prix de trombone.

Bois. — Lauréats pour la flûte : MM. Joffroy et Laurent (1er prix) ; MM. Hérissé, Bergeon, Camus et Cléton (accessits). — Hautbois : M. Poutier (1er prix); MM. Serville et Rouzeré (2e prix); MM. Tournier, Longatte et Riva (2e accessit). — Clarinette : MM. Capelle, Moulin et Dubois (1er prix, tous très remarquables); M. Loterie (2e prix). — Basson : MM. Pré et Rogeau (2e prix) ; M. Raimbourg (1er accessit).

Nous ne voulons pas terminer ces notes rapides sans nous associer au public et aux divers jurys qui, à maintes reprises ont manifesté à M. Th. Dubois leurs sentiments de vive sympathie pour le tact parfait avec lequel il a dirigé ces épreuves délicates.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE. — XI.

LA MUSIQUE ET LA MAGIE.

(D'après la sténographie de M. Flachat, à Montreuil-sous-Bois.)

MESDAMES ET MESSIEURS,

J'arrive aujourd'hui à la troisième partie de cette *Introduction*. Dans la première partie, j'ai essayé de définir la musique considérée en elle-même ; dans la seconde, j'ai marqué sa place dans la nature ; dans la troisième, qui paraît la plus difficile, j'ai à étudier sa fonction sociale. J'aurai à exposer et à discuter les systèmes d'un certain nombre de penseurs (Darwin, Spencer, Bücher) qui croient avoir résolu le plus difficile et le plus obscur des problèmes, celui des origines. Mais, comme cette discussion sera assez longue, je commence par donner tout de suite mon opinion personnelle ; les trois thèses que j'examinerai plus tard seront présentées comme un complément de celle que je vais exposer et comme une contribution partielle à la vérité très complexe que nous cherchons. Aucune de ces curieuses thèses, en effet, ne doit être repoussée entièrement.

Ce sujet singulier que j'entreprends de traiter, m'étonne un peu moi-même, bien que je l'étudie depuis assez longtemps et l'aborde en ce moment après mûre réflexion, avec un esprit de libre recherche scientifique. Dans cette première leçon, j'en tracerai seulement les grandes lignes, car il est très vaste. Il me sera certainement impossible de produire tous les documents que j'ai réunis ; je devrai me borner à les indiquer par catégories, et citer les plus caractéristiques. En accouplant ces deux mots de *musique* et de *magie*, pour la première fois peut-être rapprochés l'un de l'autre par un historien, je demande à ceux qui voudront bien me suivre d'avoir présente à l'esprit l'idée de la méthode qui doit être ici la nôtre. Il y a une façon de concevoir l'histoire musicale, qui consiste à prendre les premiers compositeurs et les premières œuvres connues, puis à consacrer aux uns des biographies mêlées d'anecdotes, aux autres des analyses techniques et, au besoin, des exécutions. Cette méthode est très bonne en soi, et nous l'emploierons à son heure ; mais elle ne saurait présentement nous suffire. Il faut d'abord ouvrir toutes grandes les fenêtres, pour faire pénétrer l'air et la lumière dans nos études. Quand nous avons cherché à définir la musique, nous avons bien pu trouver en elle des caractères spéciaux, qui constituent son originalité, qui semblent même l'isoler de tout le reste ; mais quand nous examinons ses conditions d'existence, son mode de développement, les influences sociologiques qu'elle a subies, nous trouvons qu'elle est inséparable d'une multitude de choses qui, à première vue, semblaient n'avoir rien de musical. Cette connexité, il arrivera sans doute un moment où il faudra la perdre de vue pour s'adonner à des travaux très particuliers ; mais, en commençant surtout, il convient de ne pas la négliger : c'est elle qui fait vraiment la dignité,

l'agrément et l'intérêt d'une étude sérieuse, en plaçant la préoccupation de l'ensemble avant celle du détail. Il ne faut donc pas s'étonner que ces considérations préliminaires nous engagent dans des voies qui paraissent un peu détournées mais qui sont un acheminement nécessaire vers un but nettement défini.

Prévenons d'abord une objection. En général, la préoccupation des théoriciens a été de remonter au fait premier et générateur de la musique, à celui qui peut être considéré comme la source d'où tout est sorti par voie d'évolution et qui suffit à expliquer la série dont il est le principe. Un tel fait nous échappe nécessairement ; nous ne pouvons l'atteindre que par des conjectures, dont la première consiste à admettre que ce fait isolé existe. Il est probable qu'il n'y en a pas un, mais plusieurs, d'importance inégale, formant un groupe où tout se tient, et que les origines de la musique sont comparables aux racines d'un arbre, racines multiples, dirigées dans des sens différents et prenant la sève de tous côtés. Cet aveu d'ignorance touchant la cause initiale ne nous dispense pas de remonter aussi haut que possible dans le passé ; mais il nous permet de changer un peu la question. Au lieu de dire : Voici le fait *d'où la musique est sortie*, nous dirons : « D'après les documents que nous possédons et d'après leur interprétation légitime, voici quelle a été *la première fonction sociale de la musique*. La musique a été l'élément principal des cérémonies magiques primitives. La musique instrumentale vient du chant ; et la première forme du chant a été l'incantation. Voilà ce que, preuves en mains, nous pouvons affirmer. » — Ainsi comprise, la question est à la fois restreinte et transposée : elle est restreinte, puisque nous la débarrassons d'une recherche trop ambitieuse et chimérique ; elle est transposée, puisque nous abandonnons le domaine de la théorie pour celui de l'histoire proprement dite. A vrai dire, nous sommes en ce moment sur la limite qui la sépare des régions où règne l'esprit de système.

Pour comprendre ce qu'a été la musique des tout premiers âges, il faudrait, selon l'exemple de l'historien latin, se faire un esprit « antique », et dépouiller l'esprit du civilisé. — « *L'homme est un être raisonnable.* » — Ce sont les philosophes qui disent cela ! Si on considère la place qu'elle occupe dans la vie pratique, la raison apparaît (ainsi que la liberté) comme une conquête tardive, un idéal dont on se rapproche lentement ; mais l'historien ne peut pas la poser comme un fait initial. L'homme primitif est surtout un croyant (cela ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'il soit *religieux*, au sens élevé du mot). Par des témoignages comme les tablettes assyriennes toutes chargées d'incantations et de recettes de sorcellerie, par les monuments égyptiens relatifs aux cérémonies funèbres, par les Grecs eux-mêmes, pourtant si avancés en civilisation, nous pouvons avoir une idée de ce qu'a été le primitif. Il ne fait pas « le plus beau rêve de la vie », selon le mot de Gœthe appréciant en artiste les mythes antiques. Pour lui, l'existence est plutôt un cauchemar. Il se croit environné d'ennemis invisibles ; partout il voit des pièges, des forces hostiles, des êtres cachés et cruels ; à la peur qu'entretiennent en lui la forêt, la nuit, le mystère de chaque chose, s'ajoute une angoisse : celle de la faim. Comme les fauves, il est presque toujours en chasse. Manger, voilà pour lui l'affaire qui domine toutes les autres (1).

(1) Aujourd'hui encore, si chaque homme mettait dans un plateau les actes de sa vie quotidienne qui sont inspirés par la raison pure, et dans un autre plateau ceux qui ont eu pour cause et pour objet la satisfaction des *appétits* (plus ou moins déguisés), de quel côté verrait-on pencher la balance ?

Cette grandiose idylle de paix et de lumière que Victor Hugo a placée en tête de sa *Légende des siècles* est une fin idéale plutôt qu'un commencement. De quelles ressources l'homme dispose-t-il pour saisir une proie ? Il n'a que l'agilité de ses jambes, la force de ses muscles, quelques pierres taillées. Son refuge, c'est la magie.

Par la magie, il croit, sans avoir besoin de la force ou du contact direct, posséder un pouvoir supérieur sur la nature et sur les êtres vivants. Par elle, il conjure les esprits malfaisants, et, en premier lieu, il prépare sa victoire sur le gibier nécessaire. Il s'attribue à lui-même le privilège dont, plus tard, il investira des dieux distincts de la nature et de l'homme. Cette superstition a des racines tellement profondes, qu'elle continuera à régner à côté des religions constituées, et qu'elle leur survivra. La magie, que Hegel appelait la « religion spontanée » et qu'il mettait en tête d'une classification des formes de la croyance, est le fait capital de la vie sociale, celui qui dans l'histoire de l'homme occupe la plus grande place. Elle a mis en usage — si nous la considérons aux époques modernes — bien des moyens : les breuvages, les philtres, les éléments, les miroirs, la puissance du regard, etc... ; mais je n'ai pas à rechercher ici tout ce qui a pu remplir le chaudron de Canidie ou des sorcières de *Macbeth*. Je me bornerai à montrer comment le chant a pu être l'arme préférée des magiciens ; pour cela, je dois d'abord mentionner – parce qu'elle m'a suggéré cette série de leçons — l'hypothèse qui a été faite sur le dessin magique ; je montrerai ensuite que cette hypothèse s'applique avec une exactitude de plus en plus grande à la danse, enfin au chant ; et que si ces trois arts ont eu un rôle social très important, c'est à cause d'un caractère qui leur est commun et que la théorie classique aimait à mettre en lumière quand elle disait : *Toute œuvre d'art est une imitation*. Cette théorie de l'*imitation* va nous apparaître sous un aspect nouveau.

I

C'est M. Salomon Reinach qui, au cours d'une séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (mai 1903) et dans un article publié par la revue *L'Anthropologie* (mai-juin de la même année), a expliqué les origines du dessin en les rattachant aux pratiques de la magie, et a ainsi ouvert la voie dans laquelle nous entrons. Voici comment.

Nous connaissons aujourd'hui, surtout dans le Périgord et dans la région pyrénéenne, un assez grand nombre de dessins remontant à l'époque préhistorique et gravés sur les parois des cavernes. La plupart d'entre eux représentent des animaux, mais — particularité importante — des animaux qui tous sont comestibles : les grands félins, le lion et le tigre, la hyène, le chacal, le loup, les diverses variétés de serpents, etc..., n'y figurent point. Cela ne peut être un effet du hasard. Le choix qui a dirigé l'activité des artistes primitifs implique des raisons précises. M. Reinach a cru les trouver dans certaines idées d'ordre général qui sont communes à l'ensemble de l'humanité. La plus répandue est celle-ci : l'image d'un être ou d'un objet donne à l'auteur ou au possesseur de l'image un pouvoir d'influence sur l'objet lui-même. Bien entendu, il s'agit d'un pouvoir d'ordre magique, relevant d'une croyance. Cette idée, que le semblable donne

prise sur le semblable, se retrouve fréquemment dans l'époque moderne. L'opération de l'envoûtement, si fréquente au moyen âge, qui consiste à briser ou transpercer un portrait pour nuire à l'original ou le faire périr, l'usage de pendre certains criminels « en effigie », en sont des exemples. Ainsi peut-on expliquer que le judaïsme ait interdit de représenter la figure humaine, et que dans certains pays d'Orient il soit aujourd'hui défendu de faire le portrait du souverain. « On croit qu'entre les êtres et leurs effigies il y a un réseau de liens invisibles, et qu'en altérant celles-ci, on peut nuire à ceux-là. » Les dessins des cavernes préhistoriques prennent une signification très claire, si on les examine à la lumière de cette idée. L'exclusion des carnassiers s'explique très naturellement. Le dessinateur primitif n'est nullement préoccupé de *plaire* ; il appartient à un clan ou à une tribu qui vivent de chasse, et il dessine des animaux comestibles parce qu'il croit, et parce qu'on croit autour de lui, qu'en dessinant tel animal, on le met déjà, dans une certaine mesure, sous la dépendance du chasseur. Il est vraisemblable de supposer que ces dessins étaient exécutés au cours d'une cérémonie spéciale — on n'ose dire religieuse — ayant lieu à l'intérieur de la caverne.

Telle est, dans ses grandes lignes, la thèse originale proposée par M. Salomon Reinach.

Si, par voie d'analogie ou d'extension, nous l'appliquons à des domaines voisins, nous constatons qu'elle permet d'abord d'expliquer un premier ensemble de faits appartenant à l'histoire de la musique : les danses des primitifs.

II

Toutes ces danses sont *mimétiques*. On s'attache à y reproduire les allures et les mœurs des animaux. Pourquoi ? On a dit que « l'instinct d'imitation est naturel aux primitifs » ; que les danses « permettaient d'initier les novices à la connaissance des mœurs d'un animal dont la chasse est une nécessité ». Ces explications sont insuffisantes ; il y en a une autre, bien plus conforme à l'idée qu'il faut se faire de ces époques lointaines, antérieures à la civilisation, où la grande affaire, pour l'homme, est de satisfaire sa faim. Chez les tribus à l'état sauvage, les danses mimétiques sont une sorte de dessin en action, une gravure ou une sculpture avec la vie et le mouvement en plus ; elles ont pour but de conférer aux danseurs un pouvoir magique sur le gibier dont ils imitent les mouvements. Ainsi s'expliquent, chez les Australiens, la danse du kangourou, si souvent décrite, comme aussi la danse du dingo, de l'émou, de la grenouille, du papillon. Ce n'est pas, comme dit Grosse, « le plaisir qu'on éprouve à faire des mouvements violents et rythmiques, à décharger ses sentiments, etc. », qui est le principe de ces exercices, ni le désir de produire « un effet purement esthétique ». Au moins ces raisons ne sont-elles pas les seules. Il y a là une sorte de « magie *homœopathique* » créant un pouvoir imaginaire sur un objet, par la reproduction de cet objet. Comme les autres superstitions magiques, ces sortes de danses ont été ou sont en usage chez le plupart des primitifs. Ne nous étonnons plus d'entendre dire que chez les Esquimos, les danseurs « sont souvent affublés de têtes d'ours, de loups, d'autres animaux comme la loutre,

l'hermine, le faucon, le corbeau » (1) ; il faut se garder de voir là une sorte de mascarade de carnaval !

Voici comment le Dr Pallas décrit les danses des Ostiaks. « Les hommes et les jeunes garçons sont les seuls qui dansent. Ces danses... représentent par les diverses positions, par les pas et les gestes du danseur, les allures des différents oiseaux et animaux lorsqu'on les chasse, et les mouvements de certains poissons lors de la pêche. J'ai vu représenter la chasse de la zibeline, les allures de la grue et du renne, le vol de la boudrée et la manière dont elle saisit sa proie... L'imitation de l'allure de la grue m'a paru la danse la plus pénible ; le danseur, se tenant tout accroupi, est caché sous une fourrure après en avoir lié la pointe à un long bâton au bout duquel il a planté la tête de l'animal. Dans cette position, il saute sur ses talons ; il imite, en dansant et au moyen du bâton, tous les mouvements de la bête. Quand on veut représenter l'allure du renne, il faut que la musique varie selon les différents mouvements de l'animal, pour exprimer son pas, son trot, son galop, et marquer lorsqu'il s'arrête afin de s'assurer de la direction qu'il tient avec le chasseur qui le poursuit (2). » Avec la théorie de M. Salomon Reinach, ces exercices ont une signification parfaitement claire.

Le but utilitaire et la superstition qui sert de principe à la danse expliquent pourquoi les femmes n'y prennent point part. La mission Mac Donald a donné le renseignement suivant sur les indigènes des contrées baignées par le Niger et le Bénué : « La danse de chasse existe également [chez eux] ; elle a lieu à l'occasion d'une réjouissance nationale et n'est dansée que par ceux qui ont pris part à la chasse ; en aucune circonstance les femmes ne sont autorisées à s'y joindre. Cette danse est accompagnée seulement par le tambour et par le chant. Les danseurs imitent les attitudes des animaux (3). » Cette description suggère l'idée d une civilisation relativement avancée où ce qui était d'abord utile et pratique est devenu objet d'agrément (comme chez les Grecs classiques, dont toutes les danses sont mimétiques, sans doute par survivance d'anciens usages) ; mais le caractère initial d'une telle danse transparaît dans sa forme moderne. Le dernier voyageur que je viens de citer distingue, comme on le fait habituellement, la danse de chasse de toutes les autres. C'est une distinction superficielle. Ce qui vient d'être dit semble pouvoir s'appliquer à toutes les danses sans exception : à la danse guerrière, qui imite le courage pour le créer et qui veut assurer la défaite réelle de l'ennemi par sa défaite simulée ; à la danse religieuse, qui, pour désarmer un dieu hostile, le met matériellement, sous forme d'idole, dans la dépendance de l'homme (4). Les danses dites *gymnastiques*, caractérisées par des mouvements sans objet pratique, sont postérieures à tout cela. Ce sont des danses mimétiques désappropriées, — analogues à la musique instrumentale, qui n'est autre chose qu'un chant dépourvu de paroles et transposé. La danse et le chant ont eu la même évolution : ils sont devenus de plus en plus abstraits.

(1) *Les Esquimos*, par le marquis de Nadaillac, dans *l'Anthropologie* (XIII, 1902, p. 101).

(2) *Voyages du Dr M. P. S. Pallas, docteur en médecine, en différentes provinces de l'empire de Russie et dans l'Asie septentrionale*, traduit de l'allemand par M. Gauthier de la Peyronie, commis des affaires étrangères. (4 vol. Paris, 1789-93, chez Maradan, t IV, p. 85 et suiv.)

(3) *Up the Niger, Narrative of major Claude Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers, West Africa, by Captain A. F. Mockler-Ferryman*, etc... London, 1892, chez G. Philip, p. 273.

(4) Voir la danse australienne (décrite par Parker et citée par Grosse, *Les débuts de l'art*, p. 171 de la traduction française) destinée à implorer l'aide d'un démon très redouté, Mindi

Ainsi donc, le dessin et la danse — identiques au fond — sont considérés par les primitifs comme créant un symbolisme irrésistible ; ils permettent de dominer le semblable par le sembable. La croyance qui leur attribue ce pouvoir est essentielle à la magie. La théorie classique de l'*imitation*, base de tous les arts, apparaît ainsi avec un caractère moins artistique, sans doute, que dans les analyses d'un Aristote, mais elle prend quelque chose de plus humain, elle a des racines profondes dans une croyance qui, nous le verrons, peut être regardée comme universelle. — A tout cela comment pouvons-nous rattacher la musique ? Entre le chant et le dessin ou le mimétisme en action, y a-t-il un hiatus infranchissable ? ou bien verrons-nous clairement jusqu'au bout l'application du même principe ?

III

Pour montrer comment le chant a pu jouer, à l'origine, le même rôle que le dessin ou la danse, j'appellerai votre attention sur deux faits d'ordre très général.

1° La musique n'a pas de modèle dans la nature visible ; et, pour ce motif, il semble qu'elle devrait avoir une fonction tout autre que celle du dessin ou de la danse mimétique. Mais si elle est impuissante à reproduire la ligne, le relief et la couleur, n'a-t-elle pas au plus haut point le don d' « imiter » les sentiments, les passions, en un mot le dedans des choses ? pour cette raison, ne doit-elle pas être la ressource préférée de la magie ?

Nous verrons plus tard la théorie des Grecs sur le pouvoir expressif de la musique. Pour eux, la musique passe par-dessus les réalités sensibles ; elle saisit, elle exprime l'âme. « Dans les compositions musicales, dit Aristote, il y a reproduction des états affectifs. » Cette doctrine a été professée par les Chinois. J ai sous les yeux une traduction française de quelques pages du *Li-Ki* (1) et j'en extrais les lignes suivantes : « *Tout air prend sa source dans le cœur de l'homme. La musique est intimement liée avec* les rapports essentiels des êtres. *Aussi, connaître les sons, mais ne pas savoir les airs, c'est le propre des oiseaux et des bêtes brutes ; savoir les airs, mais ne pas savoir la musique, c'est le propre du vulgaire : au sage seul, il est réservé de comprendre la musique. C'est pourquoi on étudie les sons pour savoir les airs ; on étudie les airs pour savoir la musique ; et on étudie la musique pour savoir* gouverner. » Paroles admirables, parties sans doute du pinceau d'un « lettré » moderne, mais que je cite comme témoignage des vieilles croyances instinctives ! On lit plus loin (*ibid.*) : *Le pouvoir* [*des rites et*] *de la musique atteint jusqu'au ciel et remplit toute la terre ; il passe à travers* (*les principes*) In *et* Ian *et établit des rapports avec les âmes et les esprits ; il atteint la plus grande élévation, il arrive à l'extrême de l éloignement et sonde les plus impérieuses profondeurs.* Nous retrouverions de semblables idées chez les peuples les plus opposés, aux âges les plus différents : « la voix du chanteur, dit Balzac, *fait mouvoir les principes de nos sensations* » (2).

(1) Edition du *Li-Ki* ou *Mémorial des rites*, Paris-Turin, 1853, in-4°. Exemplaire de l'Ecole spéciale des langues orientales vivantes, U, II, 39, traduction de J.-M Callery, p. 82-113 (textes communiqués par M. Pierre Aubry).

(2) Balzac, *Massimilla Doni*, t. XV des Œuvres complètes, p. 430 (cité par MM. Gevaert et Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, p. 321, à la note).

Or, les primitifs voient partout des forces morales, des passions, des « esprits » hostiles ou bienfaisants. Pour eux, le moindre phénomène représente une personne et un état affectif. Dans le tonnerre qui gronde, dans le flot qui se soulève ou dans l'arbre qui frissonne, dans la maladie, dans la disette ou l'abondance, dans le minéral lui-même, il y a *quelqu'un*. (Là se trouve en germe la poésie que les Homère, les Virgile et les Lamartine dégageront plus tard.) Les vieilles mythologies, dans lesquelles les premières croyances de l'homme ont pris corps, en sont un témoignage surabondant. Il y a donc une relation étroite et directe entre le pouvoir de la musique et les phénomènes naturels. Puisque chacun de ces phénomènes n'est pas autre chose qu'une apparence derrière laquelle se cache un sentiment (colère, haine, sympathie, jalousie, cruauté, etc...), et que, d'autre part, la musique a précisément pour caractère de traduire tous les sentiments, ne s'ensuit-il pas que la musique a le pouvoir, non seulement d'exprimer la nature, mais d'agir sur elle ? Les deux privilèges : expression et influence, ne vont-ils pas ensemble ? « Les *imitations* effectuées au moyen des sons, disaient les Grecs, *conduisent à l'action* », et Aristote suggérait cette explication : « Les rythmes et les successions mélodiques sont des mouvements, tout comme les actions (2). » — La magie musicale (pour résumer ces premières observations) est l'application anticipée, obscure, instinctive, de la doctrine de Schopenhauer et des grands métaphysiciens allemands : il y a une âme vivante dans la nature, et la musique peut la saisir directement. Comme l'âme de la nature, la musique est un souffle, *anima*. De cette identité résulte l'idée d'un pouvoir à exercer par le semblable sur le semblable.

2° Une autre raison explique le rôle capital dévolu au chant dans les cérémonies magiques : c'est le caractère mystérieux qui, presque à toutes les époques, a été attribué au langage. Si quelques philosophes modernes, d'une instruction raffinée, ont considéré le langage comme transmis à l'homme par une révélation divine, il ne faut point s'étonner que les primitifs, incapables de comprendre le mécanisme de la parole, aient été particulièrement portés à en exagérer le pouvoir. Ils ne sont pas loin de penser que les paroles valent des actes (2). Pour eux, le mot est l'équivalent de la chose, son *image* sonore ; il est la chose elle-même. N'avoir pas de nom, c'est ne pas exister. Lorsqu'ils veulent dire, dans le poème de la création, que le ciel et la terre *n'existaient pas encore*, ils disent *qu'ils n'étaient pas nommés*. Par suite, connaître ou prononcer le nom d'un être vivant ou d'un objet, c'est l'évoquer ou le posséder. De là le soin que prenaient les Assyriens de ne jamais révéler le nom d'une ville sacrée ; de là la répugnance des sauvages et de nos madrés paysans à parler de leurs affaires ou même à dire leur nom ; de là l'usage, chez les Latins, quand on parlait d'un événement fâcheux, de prononcer une formule analogue à celle-ci : *Quod omen dii avertant !* Que les dieux détournent ce présage ! — Aujourd'hui encore, ne disons-nous pas souvent : « Ne parlez plus de cela ! ça porte malheur ! »

Suivons les conséquences de cette opinion.

Si l'énoncé d'un fait équivaut au fait lui-même, *a fortiori* une prière, une invitation, enfin un ordre, formulés dans de certaines conditions et en termes con-

(1) *Problèmes* (dans Gevaert, *libro cit.*, p. 73).

(2) Beaucoup de modernes ne sont-ils pas « primitifs » en cela ? Amiel disait des Français : « Leur défaut est de croire que quand les choses sont dites, elles sont faites ».

venables, ne peuvent-ils rester sans effet ; et si on va jusqu'au chant, le résultat sera plus sûr encore, puisque le chant élève la parole à sa plus haute puissance. Nous arrivons donc à cette double conclusion : Le chant pur et le chant sur une formule ont une action spéciale et directe sur les choses réelles. Ils permettent à l'homme d'atteindre l'âme des objets et des êtres, de saisir le principe de la vie objective, d'entrer en communication avec les forces latentes de la nature. L'incantation suppose une sorte de métaphysique inconsciente et profonde. Il y a donc, d'après ce qui vient d'être dit, trois sortes d'opérations magiques : 1° le dessin ; 2° la danse ; 3° le chant. Toutes les trois ont le même principe, l'*imitation*, et appartiennent à ce qu'on a appelé la magie « homœopathique ». Nous verrons cependant que les rites employant la parole et le rythme peuvent être considérés, pour des raisons bien simples, comme antérieurs aux autres, et même comme leur ayant conféré leur vertu.

Comme vous vous en êtes aperçus sans doute, cette conception historique du chant, de sa nature et de son rôle, ne contredit en rien ce que j'ai avancé, dès le début, sur l'originalité de la musique, et sur la « pensée » spéciale, tout intellectuelle, irréductible à nos concepts et à nos vocables habituels, qui la constitue. Bien au contraire, nous allons trouver dans l'histoire positive une confirmation et une mise en œuvre de nos idées. Le chanteur-magicien des époques primitives est, à sa manière, un métaphysicien, un poète, un sentimental convaincu que la passion dirige le monde, que la nature a une âme comme lui, et que la musique est toute-puissante, parce que l'âme est son domaine.

Telles sont les premières explications que peut fournir l'esprit d'analyse. Elles sont commodes pour la clarté de l'exposition ; elles ne sont nullement nécessaires. En somme, nous pourrions nous borner à prendre les faits tels qu'ils sont, et nous dispenser de les expliquer ; sont-ils suffisamment nombreux et précis pour établir notre thèse ? C'est ce que nous verrons dans les prochaines leçons.

JULES COMBARIEU.

Quelques lettres inédites.

M. Louis Mors, ingénieur, veut bien nous permettre de puiser quelques documents dans sa splendide collection de gravures musicales et d'autographes. Nous en détachons aujourd'hui trois lettres qui sont de véritables portraits. On remarquera la haute distinction de Liszt et sa grandiloquence (accumulation des épithètes) jusque dans les entretiens intimes ; la bonhomie charmante de Chabrier, qui semble avoir le privilège de tout dire, sans choquer ; l'accent ému, le ton très distingué, justement amer, de Lalo :

LETTRE DE LISZT.

Berlin, 2 décembre 1855.

Non certes, mon cher Litolf, je n'ai rien contre *vous — et, tout au contraire, je garde* beaucoup *de choses et des meilleures pour vous.*

Vos dernières lignes me sont parvenues à Weymar au moment de mon départ et si je ne vous ai pas écrit plus tôt, c'est que réellement les journées

sont beaucoup trop courtes pour tout ce que je dois faire. Votre excellente, parfaite, très spirituelle, noble et flatteuse lettre dans le Correspondant *de Hambourg m'a été remise hier soir par quelqu'un qui a eu le plaisir de vous voir à Brunswick vendredi, et je vous remercie de cœur et d'amitié de cette nouvelle preuve de votre sympathie.*

Quoique vous m'ayez dit quelquefois que je n'aimais que les ingrats, *j'espère vous convaincre que je sais aussi faire un plus simple emploi de mes sentiments en pratiquant une loyale réciprocité envers ceux qui se montrent si bien, comme vous le faites, mes véritables amis.*

S'il vous est possible de vous absenter un jour ou deux de Brunswick, je vous engagerais beaucoup à venir ici pour le concert de jeudi prochain (6 décembre), car j'aurais d'abord un très grand plaisir à vous revoir à cette occasion et puis je pense que vous serez satisfait de la belle exécution à laquelle j'ai tout lieu de m'attendre, après les répétitions très consciencieuses et même chaleureuses que nous sommes en train de faire.

Comme vous m'aviez quasi promis de m'honorer de votre présence à ce premier essai en gros *de mes compositions, je ne me fais pas scrupule d'insister et vous réserve votre billet en vous attendant. — Tâchez de m'envoyer le* concerto symphonique *avant la fin du mois à Weimar (où je serai de retour le 12 ou 15) afin que je puisse en faire un usage judicieux avant un départ pour Vienne, où je serai obligé de me rendre vers le 10 janvier pour y diriger le festival en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de Mozart (27 janvier).*

A vous revoir, donc, mon cher Litolf, et bien tout à vous de franche et non ingrate amitié,

J. Liszt.

(*Hôtel Brandeburg.*)

Lettre d'Emmanuel Chabrier (à Gouzien).

Bruxelles, dimanche 18 avril.

Et naturellement, tout ce qu'il y a de plus confidentiel ! — Le succès de Gwendoline *a été considérable, vous le savez, et la deuxième a été plus chaude encore que la première ; c'est ce soir que l'on donne la troisième ; or il faudrait battre le fer, et je viens vous supplier de voir Gailhard le plus tôt possible et de lui parler de mon affaire. Je vous assure qu'avec un bon ballet en deux actes derrière, c'est un spectacle tout trouvé, et cet ouvrage bien* mis en scène (*ici c'est déplorable*), *bien chanté, doit faire, j'en ai la certitude, une certaine impression. Il vous reste à voir les articles de Joncières et de Reyer, ils seront plus que bienveillants ; donc on est unanime à trouver que c'est bien : alors quand entrerai-je, nom de Dieu, dans cette boîte à Juive ? Jamais ? Eh bien si ! Je veux gueuler là-dedans des chants nouveaux. Je veux que ça pète pour moi comme pour les autres ! — Oui, ça peut faire beaucoup d'effet et me* caser, *me classer même. Vous devez avoir déjà la partition, n'est-ce pas ? J'arrive à Paris, jeudi dans la soirée ; vendredi j'irai causer avec vous ; — mais si d'ici là vous pouviez joindre Pedro, vous rendriez à ce sacré Chabrier un fier service. Mais quel métier ! quel enfer ! Berardi rentre à Paris le* 3 mai ; *il sait (pas très musicalement, mais enfin) il sait le rôle ; c'est toujours ça ; — enfin nous en recauserons. — Ecrivez-moi donc un mot que je recevrai* mardi matin, *et qui mettra quelque baume sur les légitimes convulsions (44 ans) de mon impatience. Puis un agréable rabattage chez l'homme au faux col, la rue Favart ? qu'en dites-vous ? Ah ! c'est bien du tintouin que je vous donne, cher ami, mais vous n'ignorez pas que* tout seul, *je ne puis quasi rien, et si je*

m'enhardis ainsi c'est que j'ai la plus intime conviction que vous ne me lâcherez pas !

A bientôt donc ; nous envoyons à Mme Gouzien nos plus empressés hommages, et moi j'embrasse la petite jolie qui se porte à merveille, je suppose, et a repris sûrement ses leçons de piano.

A vous, EMMANUEL.

LETTRE D'E LALO.

Paris, 30 octobre 79.

Mon cher Gouzien,

Je viens de lire à l'instant votre article si bienveillant, et je m'empresse de vous envoyer mes bien sincères remerciements. — Hélas ! que ne puis-je entrer à l'Opéra par une autre porte que celle de la danse ! J'ai passé ma vie à étudier la musique dramatique, j'ai un grand opéra écrit avec toute ma conscience d'artiste, et l'on me demande un ballet, genre dont j'ignore les premières notions. C'est insensé ! mais il paraît cependant que je dois m'estimer très heureux de pouvoir me glisser dans le Temple en me courbant pour passer sous les jupons des vestales de l'endroit. Cela prouve une fois de plus que le seul théâtre nécessaire pour la production nationale, c'est un théâtre lyrique avec une large subvention. Merci de nouveau, et croyez à mes sentiments les plus sympathiques. E. LALO.

Actes officiels et Informations.

Le grand prix de Rome pour la composition musicale : M. Victor Gallois. — Ce m'est un vif plaisir d'avoir à parler aujourd'hui de M. Victor Gallois, le prix de Rome de cette année-ci, dont j'ai pu apprécier le talent naissant alors que nous suivions ensemble le cours d'harmonie de M. Xavier Leroux. Ce temps, bien qu'assez éloigné, est encore très présent à ma mémoire. Je me souviens des charmantes leçons d'harmonie que Gallois apportait alors et où l'on prévoyait déjà l'étoffe d'un musicien délicat et sentimental. Il recherchait déjà l'expression dans les moindres détails, au point que parfois M. Leroux le reprenait sur l'abus de *l'appogiature* mêlé à ce style scolastique que ces sortes d'exercices comportaient...

Mais l'excès même de ce procédé était déjà la révélation de sa manière tendre et expressive qu'il n'a fait qu'affirmer depuis, tout en gardant le caractère pondéré de l'enseignement du Conservatoire.

Aujourd'hui que M. Gallois se trouve libéré de toute préoccupation de diplômes, il est probable qu'il s'abandonnera complètement à son sentiment de musicien, sans se préoccuper des formules trop rigoureuses de l'Ecole, et que son aspiration prendra son essor vers la libre Beauté où aspire tout vrai artiste.

M. Victor Gallois est né à Douai en 1880 et a commencé ses études musicales à l'Ecole nationale de sa ville natale, où il remporta tous les premiers prix. C'est alors qu'il vint à Paris, où il continua ses études dans la classe d'harmonie de M. Leroux en 1896 et où il obtint un prix d'harmonie en 1858. De là il entra chez M. Lenepveu, où il remporta en 1902 le premier prix de fugue et où il vient d'obtenir le grand prix de Rome de cette année. M. Lenepveu, maître aussi paternel qu'éminent, a l'habitude de voir triompher ainsi tous ses élèves. M. Gallois, au milieu de ses travaux d'école, a trouvé le loisir d'écrire plusieurs compositions fort originales qui ont paru chez l'éditeur Lemoine. Nous

citerons entre autres : *Pensée grise* pour flûte et piano, une *Pièce pour violoncelle* et une *Sérénade* qui a été appréciée à différentes reprises dans plusieurs concerts symphoniques. Toutes ces compositions sont d'un joli sentiment et empreintes d'une élégance d'écriture recherchée, par instants même elles font penser à la manière primesautière et fantaisiste de Delibes et de Bizet.

Maintenant que M. Gallois ne dépend plus d'aucune institution musicale, qu'il n'a plus à subir aucune influence de milieu, nous attendons de lui une œuvre intéressante où se révélera toute sa personnalité, et nous ne croyons pas exagérer en prédisant qu'il nous donnera des compositions d'une saveur et d'une fraîcheur très originales. — A. M.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 juin au 19 juillet 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 Juin	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.969 76
23 —	*Faust.*	Gounod.	21.067 41
26 —	*Armide.*	Gluck.	18.142 41
28 —	*Le Cid.*	Massenet.	13.829 26
30 —	*Thaïs.*	Massenet.	14.582 91
3 Juillet	*Armide.*	Gluck.	12.862 91
5 —	*Faust.*	Gounod.	17.782 76
7 —	*Armide.*	Gluck.	16.196 41
10 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.068 41
12 —	*Armide.*	Gluck.	14.718 26
14 —	*Aïda.*	Verdi.	Représent. grat
15 —	*Faust.*	Gounod.	18.405 41
17 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	15.404 41
19 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.213 76

II. — *Opéra-Comique.*
Recettes détaillées du 20 juin au 19 juillet 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Juin	*Chérubin.*	Massenet.	4.191 50
21 —	*Manon.*	Massenet.	6.934 50
22 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	4.885 »
23 —	*Carmen.*	Bizet.	6.720 »
24 —	*Cavalleria Rusticana. — Chérubin.*	Mascagni. Massenet.	5.351 »
25 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.032 »
26 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	4.245 50
27 —	*Carmen.*	Bizet.	7.136 50
28 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	5.580 50
29 —	*Alceste.*	Gluck.	4.877 »
30 —	*Chérubin. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	7.835 50
	Clôture annuelle.		

La Musique au Collège. — Le collège de Semur-en-Auxois a donné, cette année, une série de concerts et causeries auxquel assistaient tous les élèves. Ces manifestations ont pour but de développer le goût artistique des jeunes auditeurs, en leur faisant entendre et en leur expliquant les maîtres : Schubert, Weber, Mendelssohn. On ne saurait trop louer une si heureuse initiative, dont l'honneur revient à M. Savey-Cazard, principal du collège

Douai. — Par arrêté préfectoral du 7 juillet courant, M. Gillet Henri est nommé, à titre définitif, professeur de basson et de saxophone à l'Ecole nationale de musique de Douai.

Les fêtes d'Orange. — *Trois représentations de gala au Théâtre Antique.* — Les 5, 6 et 7 août, auront lieu à Orange trois représentations d'un éclat unique où seront interprétés : *les Troyens* de Berlioz, le *Mefistofele* de Boïto, *Œdipe-Roi* de Sophocle, et *Jules César* de Shakespeare.

C'est à la Société des Grandes Auditions Musicales de France qu'est due cette réalisation héroïque ; on ne pouvait guère l'attendre que d'elle, l'énorme labeur qu'elle a réalisé pour l'art en ce pays lui enjoignant de faire toujours plus et mieux. L'initiative, toujours inquiète du beau, dont témoigne à l'envi sa présidente Mme la comtesse Greffulhe se reconnaît dans ces solennités qui, si l'on se souvient du décor de pierres et d'âpres végétations où elles s'accompliront, vont présenter ce caractère de fêtes civiques et religieuses que les poètes antiques assignaient au théâtre. Il n'est pas de cadre plus merveilleux et en même temps plus rationnel. L'auguste amoncellement de la pierre et une nature chaleureuse en constituent tout le faste, un ciel clément en caresse les aspects immuables.

Un tel théâtre ne saurait servir de cadre à de petites œuvres. Seul le geste des héros n'y est point déplacé. C'est pourquoi l'on trouve l'empreinte de l'héroïsme et de la fatalité sur tous les chefs-d'œuvres qui vont y être représentés les 5, 6 et 7 août par les soins de la Société dss Grandes Auditions Musicales de France à laquelle s'ajoute un Comité d'honneur, composé de MM. Rouvier, président du Conseil des Ministres ; Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ; Guérin, vice-président du Sénat ; Maurice Faure, sénateur ; Jules Roche, député ; Dr Loque, député ; Lacour, maire d'Orange ; A. Réal, délégué de la municipalité ; Paul Mariéton, chancelier du Félibrige, etc., etc.

La Direction générale de toutes ces représentations a été confiée à M. Raoul Gunsbourg.

Pour la partie vocale, les artistes les plus célèbres de la troupe incomparable du théâtre de Monte-Carlo ont été engagés, et un véritable esprit de magnificence marquera les représentations d'Orange et en assurera l'éclat. Au pupitre de chef d'orchestre est M. Edouard Colonne ; et quand on voit au programme un chef-d'œuvre de Berlioz, on convient qu'il appartenait à M. Edouard Colonne plus qu'à tout autre de diriger ces trois représentations de gala. C'est maintenant, en effet, comme une tradition nationale que le nom d'Edouard Colonne soit accouplé à celui d'Hector Berlioz, ce compositeur si longtemps méconnu n'ayant jamais eu de prêtre plus fidèle. L'orchestre et les chœurs que M. Colonne a si excellemment formés prêteront, bien entendu, leur concours aux trois représentations.

Concert de M. Lombard. — Au château de Trèvano, Suisse, a été donné, le 18 juillet, un très beau concert, sous la direction de M. Louis Lombard, en l'honneur du comte et de la comtesse Luchesi Palli. Au programme, Dvorak, Grieg, Saint-Saëns, Hændel, Bach, Massenet, L. Lombard.

Notre Concours musical. — Nous avons reçu les chœurs portant les devises suivantes : *Ai-je mieux réussi ? — Lutter pour vaincre. — Spiritus flat ubi vult. — Celui qui ne va pas en mesure ressemble à un homme ivre. — Araignée du soir. — Musica me juvat. — Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. — Beethoven. — Au commencement était le rythme.* — A B C. — *Chantons pour enchanter.* — 378692. — *Le mal temps passe et retourne de bon.*

Nous comptons donner le résultat dans notre numéro de septembre.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. - Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Esquisses d'après nature

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

I

A SAINT HERBOT

Andante espressivo

mf très librement. *sf* *sf*

p *poco cresc.*

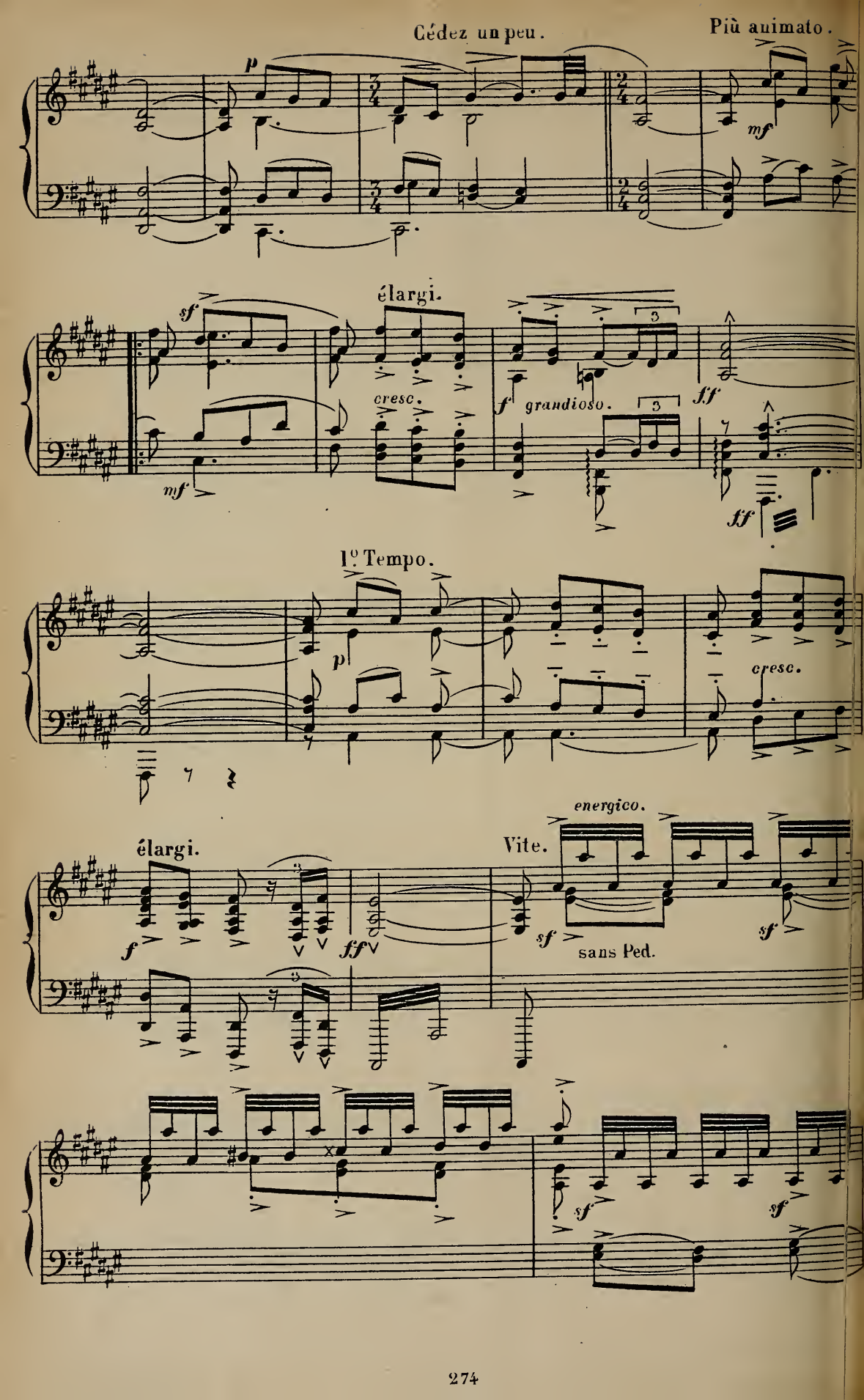
dolcissimo.

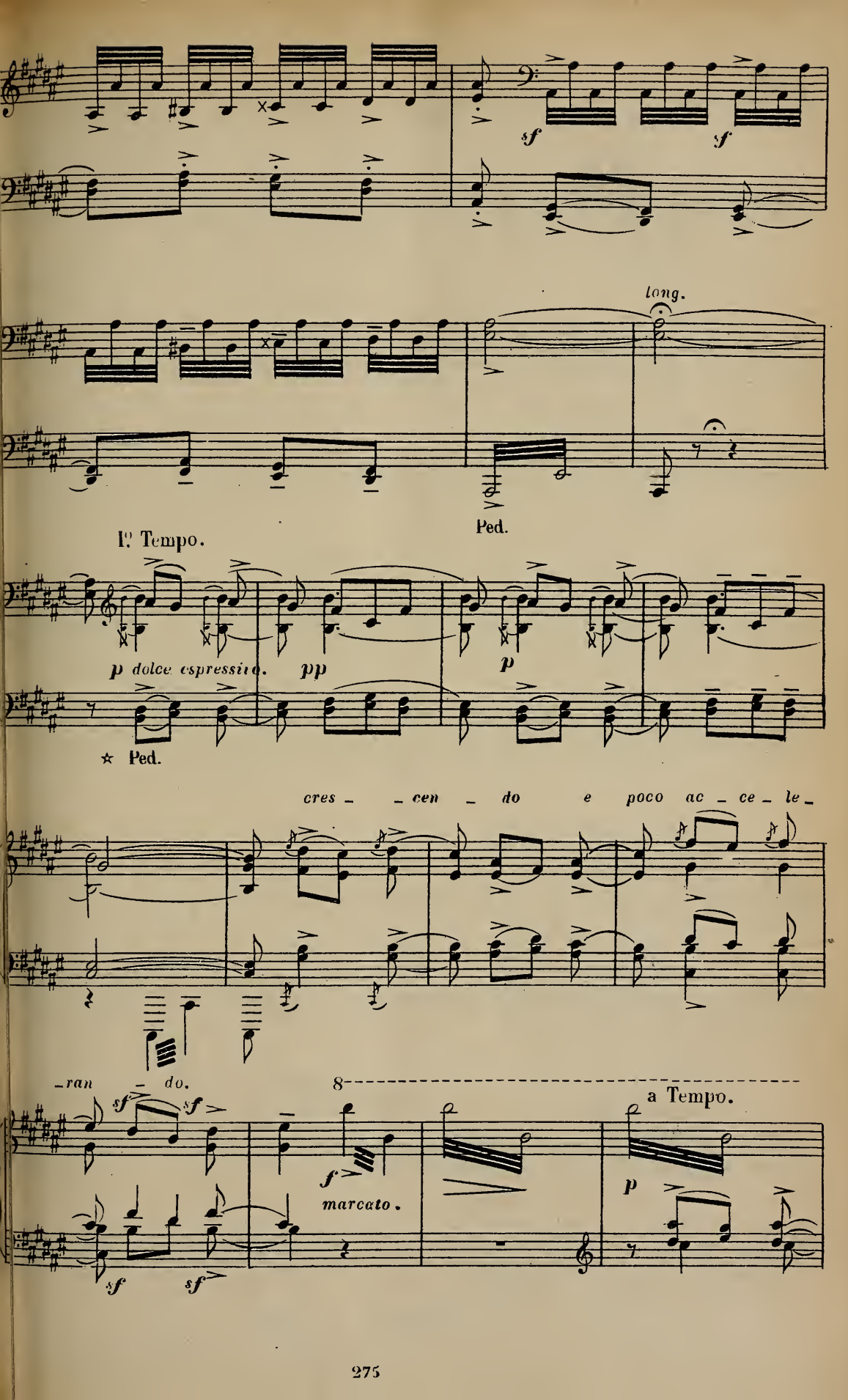
sans rigueur. *pp*

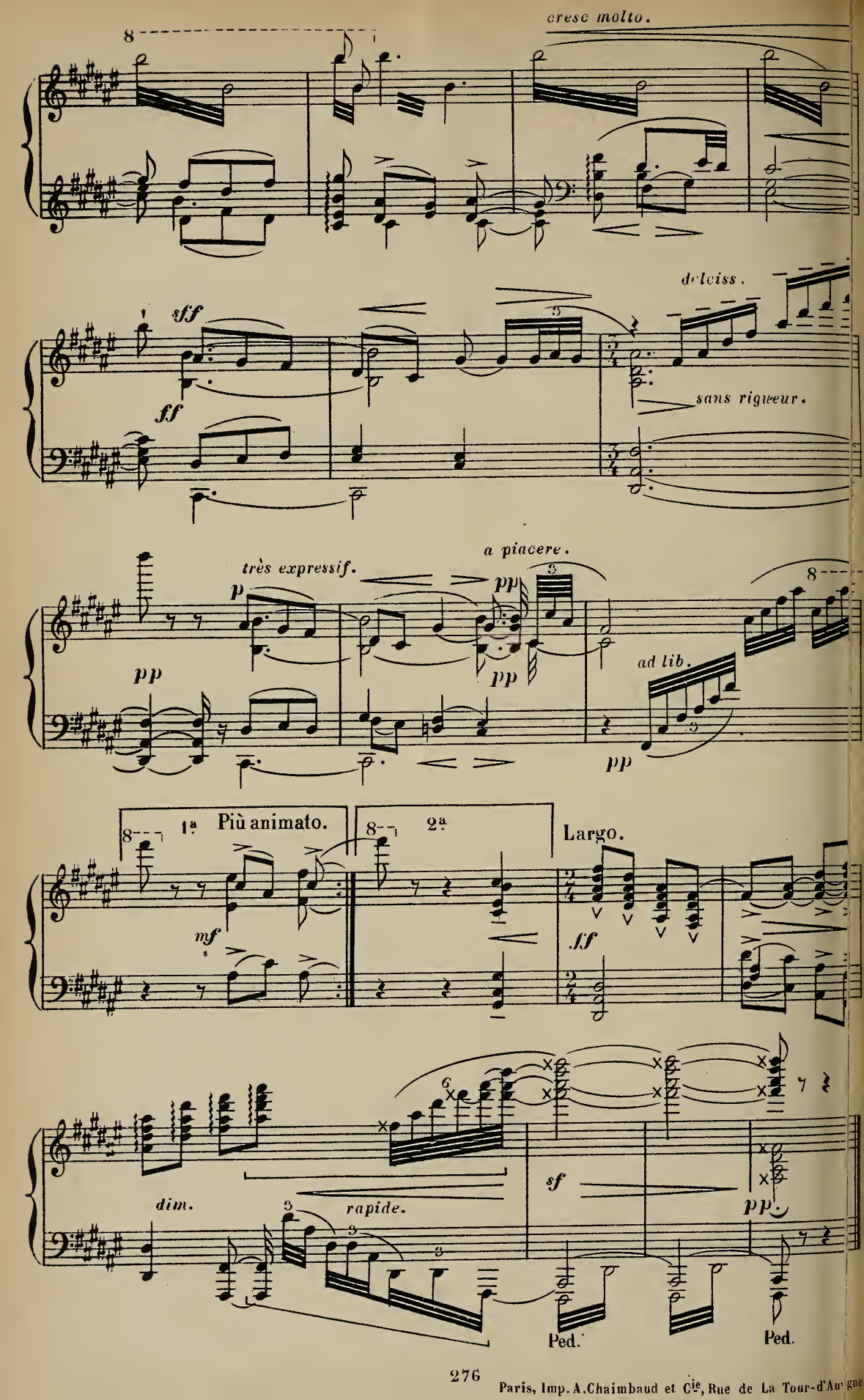
cresc.

Publié avec l'autorisation de Mr Alphonse LEDUC Editeur, 3, rue de Grammont.

TOUS DROITS D'EXÉCUTION ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS


Cédez un peu.
Più animato.
p
mf
élargi.
sf
cresc.
f
grandioso.
ff
mf
1º Tempo.
p
cresc.
élargi.
f
ff
Vite.
energico.
sf
sans Ped.
sf
sf
sf


sf
sf
long.
Ped.
I.º Tempo.
p dolce espressivo.
pp
p
☆ Ped.
cres - - cen - do e poco ac - ce - le -
- ran - do.
8
a Tempo.
sf
sf
f
marcato.
p
sf
sf



Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie, Rue de La Tour-d'Auvergne

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

Nos 16-17 (cinquième année) 1er Septembre 1905.

Concours de la REVUE MUSICALE. — Prix Osiris.

Un jour, un de nos abonnés et amis voulut bien envoyer à la Revue Musicale — *pour un usage* ad libitum — *une certaine somme d'argent : c'est M. Daniel Osiris, le philanthrope bien connu, qui a créé à l'Institut un prix de cent mille francs, donné à l'Etat le domaine de la Malmaison, et dont nous ne pouvons énumérer ici toutes les œuvres grandioses. La* Revue Musicale *étant une publication désintéressée, non commerciale, uniquement désireuse d'éclairer le public musical et d'être utile aux artistes, nous avons voulu consacrer la somme généreusement offerte par M. Osiris à ouvrir un concours parmi nos abonnés compositeurs ; M. Osiris nous a approuvé en nous laissant carte blanche, et nous avons donné le programme de ce concours dans notre numéro du 15 mars 1904. Nous demandions un chœur à voix mixtes susceptible d'être exécuté par les élèves de nos lycées. Une somme de 400 francs étant réservée pour les paroles, nous avons offert un prix de* **600** *francs pour la musique.*

Ce sérieux concours, dont nous rendons compte plus loin, donne lieu à une observation générale : c'est que l'écriture franchement chorale devient de plus en plus étrangère aux artistes d'aujourd'hui.

Le salon en musique.

Nous avons exposé, dans le dernier numéro de la Revue Musicale, *notre projet d'un Salon* avec *une exposition de musique (exécution et composition). Ce projet a eu un écho favorable dans la presse quotidienne. Après les articles du* Temps *et du* Figaro, *un rédacteur de l'*Eclair *est venu nous interviewer sur cette question (Voir* Un salon de musique au Grand Palais, *dans l'*Eclair *du mardi 15 août). Nous n'avons pu que lui confirmer ce que nous avons déjà dit ici, en ajoutant que l'idée était en bonne voie. Mais c'est aux musiciens professionnels, virtuoses et compositeurs, qu'il appartient de la réaliser. Ce qu'il faut avant tout, c'est que la Musique puisse se faire représenter, devant les Pouvoirs publics, par un Bureau, ou un Jury, régulièrement élu. Pour le moment, enregistrons, en les remerciant, le concours que nous apportent nos confrères politiques.*

J. C

La Farandole.

La farandole, telle qu'elle se pratique en Provence et plus particulièrement dans le pays d'Arles, n'a qu'un lointain rapport avec la danse que l'on connaît communément sous ce nom. Ni comme mouvement, ni comme allure, ni comme pas, ni par conséquent comme musique, elle ne ressemble au monôme accéléré qui la remplace habituellement à la scène ou en fin de quadrille, dans les salons. — Pas plus Gounod dans *Mireille* que Bizet dans l'*Arlésienne* ne se sont conformés à la mesure et à la cadence que comportent les véritables pas de caractère constituant la farandole.

La farandole n'est jamais à 2/4, mais à 6/8. Elle se joue *allegro moderato* et non *vivace*, se divise en cinq figures composées chacune de pas différents, interrompus eux-mêmes par des temps de repos, pendant lesquels les danseurs marchent en cadence, la musique continuant. Ils entrent d'ailleurs en scène en marchant et terminent en saluant. Chacun de ces pas se compose d'entrechats et de chassés extrêmement compliqués et qui seraient d'une exécution impossible à une allure rapide; enfin, les bras et les mains jouent eux-mêmes un rôle, pendant les repos où ils se balancent en un gracieux va-et-vient.

Au reste, voici le détail des figures et des pas :

1re figure : La farandole s'élance en zigzag, les danseurs s'avançant sur le pas particulier de cette danse

2e fig. Retour en ligne droite.

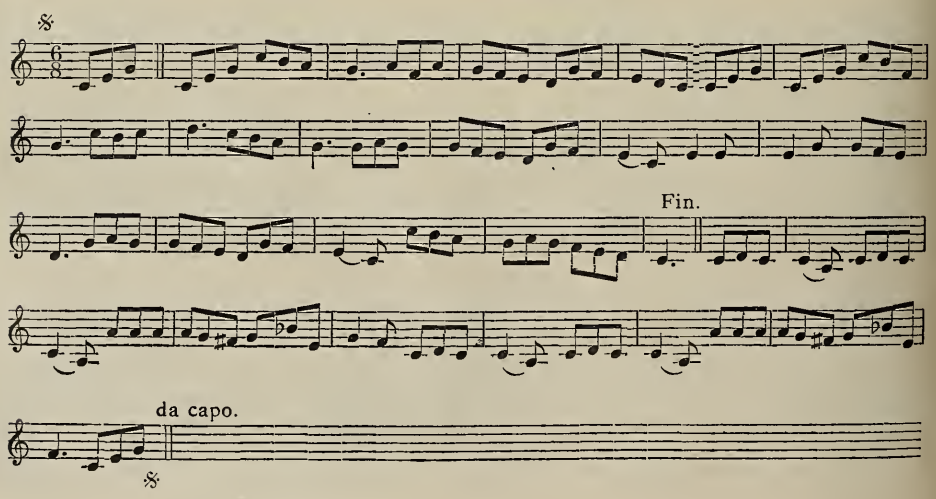
3e fig. La farandole repart : le meneur et sa cavalière font volte-face, entraînant les danseurs qui passent sous les bras des deux premiers.

4e fig. Semblable à la première : la marche en zigzag n'a lieu qu'à la tête de la chaîne. Retour parallèle.

5e fig. Nouvel élan : le meneur, suivi des autres, passe sous les bras levés en retournant sur ses pas.

6e fig. Semblable à la première. Puis la chaîne des danseurs décrit une spirale. Ensuite, toujours en dansant, le meneur et sa cavalière se retournent, la spirale se rompt, les couples se séparent et terminent par un rigaudon général.

Quant au canevas musical partout adopté, il peut être représenté par cet exemple :



Trois thèmes le composent, indéfiniment répétés jusqu'à épuisement des figures, sinon des danseurs. Il serait à désirer que des compositeurs de profession intercalassent dans un ouvrage lyrique dont l'action se passerait en Provence une danse au rythme calqué sur les motifs généralement en usage ; l'œil et l'oreille des spectateurs auraient une impression plus vraie que celle qui se dégage des œuvres connues.

Les lecteurs de la *Revue Musicale* prendront sans doute quelque intérêt a une farandole de ce type classique, qui fut exécutée l'an passé aux Arènes d'Arles, à l'occasion de la fête de la Ligue de l'Enseignement. Vingt-deux garçons et fillettes en costume l'exécutèrent, à la grande joie des 15.000 assistants qui l'applaudirent et la bissèrent d'enthousiasme. C'était là une véritable innovation : car jusqu'à ce jour, seuls les adultes pratiquaient cette chorégraphie, en raison même de sa difficulté. L'honneur de la réussite de cette tentative revient en grande partie au directeur de l'*Etoile provençale*, société de farandoleurs qu'il dirige avec autant de compétence que d'habileté.

Il existe aussi une autre farandole plus rudimentaire, pratiquée dans les villages par ceux qui ne peuvent, ne savent ou ne veulent se plier aux complications et aux délicatesses de la véritable farandole. Elle est d'allure plus dégingandée et demande certainement une musique plus allègre. Plus simple et plus facile, elle a pu se répandre hors de Provence et se substituer à la farandole académique, dont elle n'est qu'une vulgarisation. Ainsi s'expliquerait la divergence qui existe entre les compositions des maîtres et les thèmes traditionnels du Midi, beaucoup plus mesurés, quoique toujours légers et gracieux.

Il m'a semblé utile de dissiper les erreurs généralement répandues sur une danse populaire aussi ancienne en donnant pour les fervents du culte de Terpsichore les quelques aperçus qu'on vient de lire. Car il existe des préjugés en musique comme en bien d'autres matières. *Sarabande* est dans le langage courant synonyme de Bacchanale. Rien de plus faux : il suffit d'exécuter la vieille danse de cour en usage au temps jadis, pour se rendre compte combien peu elle répond à l'idée que l'on s'en fait le plus souvent. Il en est de même de la farandole : c'était là un point à rectifier.

G. Beaucaire.

La chanson bretonne.

I

Les peuples celtiques furent autrefois renommés pour leurs aptitudes musicales. Au moyen âge, les jongleurs celtes firent les délices de l'Occident, et ce fut, on le sait, au charme captivant des airs sur lesquels ils étaient chantés que les lais bretons durent tout d'abord la faveur dont ils bénéficièrent dans l'Europe du XIIe siècle. On commença par écouter le joueur de « hrote » pour la suavité des sons qu'il excellait à tirer de son instrument, puis on désira de connaître le sens des paroles qu'il chantait. Ainsi furent semés en quelque sorte à tous les vents les germes de cette littérature arthurienne qui, fécondée par l'imagination de Chrestien de Troyes et de ses émules, devait bientôt couvrir un champ si vaste, atteindre un développement si prestigieux.

Mais la richesse même de cette luxuriante frondaison poétique fut cause que l'on perdit de vue les humbles chanteurs gallois ou armoricains qui l'avaient provoquée. Ils se dispersèrent au hasard des routes ou regagnèrent leurs forêts natales. Après avoir eu son heure de gloire européenne, la mélodie celtique rentra dans l'obscurité. Elle se confina désormais dans les îles et les presqu'îles orageuses où vivaient, isolés du monde, les peuples chez lesquels elle était née. Et elle ne chanta plus que pour eux seuls, mais elle continua de chanter. Nous en avons une preuve dans le culte passionné que professent encore pour leurs vieux airs nationaux les Gallois et les Irlandais d'aujourd'hui.

Tous les ans, l'Irlande organise dans les différentes régions de son territoire des *feis* ou fêtes dont les concours de musique sont un des principaux éléments. Il y a des concours pour les joueurs de cornemuse, il y en a pour les sonneurs d'un instrument spécial qui n'est autre que l'ancienne trompette de guerre irlandaise ; il y en a aussi pour les chanteurs et il y en a même pour les siffleurs, car les Irlandais sont passés maîtres dans l'art de siffler, élevé par eux, en effet, à la hauteur d'un art véritable. Le programme des concours est annoncé plusieurs mois à l'avance, de façon à permettre aux intéressés de s'y préparer de longue date. L'affluence des concurrents est telle qu'à la *feis* du Connaught, tenue à Galway, en août 1903, les auditions, qui se faisaient dans une des salles du Town-hall de neuf heures du matin à midi et de deux heures à cinq heures du soir, exigèrent plusieurs journées durant lesquelles l'attention des juges ne faiblit pas un instant : ni non plus l'enthousiasme du public, venu en foule de toutes les parties de la province pour assister à ces joutes musicales et en acclamer les vainqueurs (1).

Il en est des *eisteddfod* galloises comme des *feis* irlandaises, si même elles ne présentent un caractère encore plus saisissant. Là aussi c'est la musique qui trône en maîtresse et plus royalement peut-être qu'en aucun autre lieu du monde. J'assistai en 1898 à l'*Eisteddfod* nationale qui, cette année-là, se tenait à Cardiff. Les séances musicales se donnaient dans un immense baraquement en planches, édifié tout exprès. Pas d'autre mobilier dans ce « pavillon », comme on disait, qu'une estrade, des chaises et des bancs. Mais sur cette estrade se firent entendre d'admirables chœurs de cinq à six cents voix, tant féminines que masculines, chantant à l'unisson ; et sur ces chaises, sur ces bancs, vint journellement s'asseoir un public de près de vingt mille auditeurs. Toute une semaine durant, le hall ne désemplit pas Quand on entonnait l'antique marche guerrière des « Hommes de Harlech », le public, électrisé, joignait ses vingt mille voix à celles des chœurs, et une fois de plus se justifiait l'adage kymrique : « Notre vieille Galles est une *mer de chant !* »

II

La Bretagne armoricaine n'a jamais rien connu de comparable à ces imposantes manifestations musicales, car la petite association de poètes bretons colportant eux-mêmes leurs œuvres, qui s'est fondée récemment sous le nom de *Ty*

(1) Je dois ce renseignement à l'obligeance de mon ami M. Lebrou, qui assistait à cette *feis* de Galway.

Kaniri Breiz, n'est pas pour rappeler, fût-ce de très loin, les *feis* d'Irlande ou les *eisteddfod* du pays de Galles. Mais ce n'est pas que le poète breton soit demeuré moins fidèle que les congénères d'outre-Manche au poétique héritage de ses ancêtres. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la riche moisson de chants qu'il nous a légués.

Dès 1794, un Lorientais, Cambry, alors président du district de Quimperlé, avait déjà été si frappé — au cours d'une mission dans le Finistère — de la beauté singulièrement originale de ces chants qu'il ne dédaigna pas d'en donner quelques traductions dans le rapport qu'il adressait au Directoire sur l'état matériel et moral des populations du département. Plus tard, le chevalier de Fréminville, dans ses *Antiquités de la Bretagne*, et surtout Souvestre, dans ses *Derniers Bretons*, leur consacrèrent des pages qui n'ont pas trop vieilli. Mais le premier recueil important, et qui devait faire époque, ce fut, en 1839, le *Barzaz-Breiz* du vicomte Hersart de la Villemarqué. Les pièces en étaient si parfaites que l'on cria au miracle. Puis cette perfection même, dans des œuvres soi-disant populaires, éveilla des doutes. D'autres chercheurs, en croyant s'élancer sur les traces du vicomte de la Villemarqué, découvrirent, contre leur attente, que la plupart des chants publiés par lui comme authentiques n'existaient point dans la mémoire du peuple, tels du moins qu'il les avait édités. Il fut bientôt avéré qu'il en avait fabriqué quelques-uns et fortement retouché les autres, renouvelant ainsi pour la Bretagne ce que Macpherson avait accompli pour l'Ecosse. C'est à Luzel que revient l'honneur d'avoir rendu à la muse populaire bretonne ses véritables traits d'abord par la publication des *Gwerziou* en 1868 et 1874, puis par celle des *Soniou* en 1890. Ces quatre volumes constituent ce que l'on pourrait appeler sans aucune exagération la Somme poétique de la Bretagne. Qui voudra connaître l'inspiration bretonne en ce qu'elle a produit de plus sincère et de plus original, c'est là — et nulle part ailleurs — qu'il la devra prendre.

Les noms de *gwerziou* et de *sonniou* — les seuls usités dans le vocabulaire du peuple auquel le nom de *barzaz*, inventé par le vicomte de la Villemarqué, est totalement inconnu — désignent deux catégories de chants bien distinctes, de mètres fort différents, et que les poètes populaires ne confondent jamais. La *gwerz*, c'est le chant tragique, ou complainte, relatant soit un événement surnaturel, soit une mort violente, soit un assassinat. Le mètre généralement adopté est le vers de huit syllabes, à rime plate. Les plus anciennes de ces *gwerziou*, qui sont aussi les plus belles, ne remontent guère au delà du XVIe siècle. On pourra se faire une idée du genre par la ballade suivante que je choisis, non parmi les plus significatives, mais parmi les plus courtes :

YVES PRIGENT.

I

Yves Prigent est allé à la mine d'or :
Jamais Tréguier ne sera pauvre.

A moins qu'à son retour il ne soit dévalisé
Par La Villaudry et ses gars.

Une vieille petite sorcière est à La Villaudry
Qui grimpe tous les jours sur le colombier,

Et voit à sept lieues en avant d'elle
Avec une longue-vue qu'elle porte.

II

La vieille petite sorcière disait
A La Villaudry, un jour fut :

— Je vois venir Yves Prigent
Avec des charretiers de Guingamp.

Sur le cheval devant il y a un perroquet
Qui sait le latin, le français,

Qui sait le latin, le français,
Aussi bien qu'il sait le breton.

La Villaudry, quand il a entendu,
Au bout de l'avenue est allé ;

Il a pris le cheval de devant par la tête,
Il a salué Yves Prigent :

— Descendez, Yves, entrez dans la maison,
Mettez vos chevaux à l écurie.

Yves Prigent disait
A La Villaudry, là, alors :

— Point ne descendrai, point n'entrerai dans la maison,
Ni ne mettrai mes chevaux à l'écurie ;
Aujourd hui

Je ne déchargerai mon cheval blanc
Que lorsque je dînerai à Tréguier,

Que lorsque je dînerai à Tréguier
En la compagnie de ma sœur aînée.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— Entre Saint-Malo et Tréguier
Se trouvaient les voleurs hier soir,

Se trouvaient les voleurs hier midi ;
Yves, prenez garde à eux !

Yves Prigent, quand il a entendu,
A bas de son cheval a sauté,

A bas de son cheval a sauté ;
Avec La Villaudry il est allé.

Il a rencontré la gouvernante,
Il lui a donné son perroquet,

Il lui a donné son perroquet,
La prenant pour la dame.

III

La fille de La Villaudry disait
Au vieux La Villaudry, cette nuit-là :

— Il montre plus de respect aux domestiques
Qu'à vous-même et qu'à moi...

Il eût fallu entendre Yves Prigent
Sonner avec sa flûte d'argent !

Les vieilles gens, en haut, dansaient,
Et les jeunes, en bas, en faisaient autant.

Il joue de la flûte si vaillamment
Qu'il débauche le cœur de la jeune fille,

Qu'il débauche le cœur de la jeune fille.
De l'avoir pour époux elle a envie.

Le vieux La Villaudry demandait
A Yves Prigent, cette nuit-là :

— Yves Prigent, dites-moi,
Avez-vous jamais été marié ?

Si Yves Prigent avait voulu dire
Qu'il n'avait jamais été marié,

Il aurait eu la vie sauve
Et sauves aussi ses richesses.

Mais c'est le contraire qu'il a dit ;
Il a dit qu'il était marié :

— Il y a aujourd'hui trois ans depuis mes noces ;
Je n'ai été que trois jours avec ma femme.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— Si vous aviez voulu, Yves, dire
Que vous n'aviez jamais été marié,

Votre vie n'eût couru aucun risque
Ni non plus vos richesses.

IV

Les gars de la Villaudry sont venus,
Ils ont arrêté Yves Prigent,

Ils ont arrêté Yves Prigent
Et sur l'aire de la salle ils l'ont abattu.

Yves Prigent disait
A La Villaudry, là, alors :

— Seigneur de la Villaudry, si vous m'aimez,
Sur l'aire de votre salle vous ne me tuerez point.

Vous ne me tuerez point sur l'aire de votre salle.
Mon sang est pour moitié du sang royal.

Le vieux La Villaudry disait
A Yves Prigent, là, alors :

— J'ai des chiens et des lévriers
Qui laperont ton sang à mesure que tu le répandras.

— Seigneur de La Villaudry, si vous m'en croyez,
Vous ne me tuerez pas dans votre maison :

Conduisez-moi au seuil de l'écurie,
Que je voie mon cheval avant de mourir !

V

Yves Prigent disait,
Au seuil de l'écurie quand il arrivait :

— Seigneur Dieu, mon cheval chéri,
C'est donc ici que nous perdrons la vie !...

Le petit cheval blanc ne l'a pas plus tôt entendu
Qu'il a rompu son attache ;

Il a brisé quatre chaînes,
Sur le vieux La Villaudry il s'est rué.

Il a tué sept des La Villaudry,
Mais, quand il est arrivé au huitième,

Mais quand il est arrivé au huitième,
Hélas ! celui-là l'a tué.

Celui-là a tué le cheval,
Grâce à la cuirasse qu'il avait revêtue.

Yves Prigent et ses richesses,
Tout est resté sur la place (1).

Chaque *gwerz* forme ainsi une sorte d'épopée fruste et fragmentaire ou, si l'on veut, de petit drame en raccourci, moitié conté, moitié dialogué. La *sôn*, au contraire, est tantôt lyrique, tantôt satirique. Elle dit les joies et les tourments de l'amour, elle se plaît aux aventures sentimentales, heureuses ou malheureuses, elle plaint l'amante délaissée ou venge l'amant trahi. Plus généralement encore, c'est le poète rustique lui-même qui nous y fait ses confidences, qui y chante ses espoirs ou y pleure ses désillusions, qui y épanche, en un mot, son cœur.

Les *soniou* sont la poésie personnelle de la Bretagne, comme les *gwerziou* en sont la poésie impersonnelle. Elles diffèrent encore de celles-ci, en ce qu'elles admettent toutes les variétés de vers, depuis le vers de cinq jusqu'au vers de treize syllabes, et qu'elles comportent à l'ordinaire un refrain.

La langue, peu imagée, est souvent médiocre et plate, mais l'accent ne laisse pas d'être profond. L'on en jugera par ces trois types.

LES SECRETS DU CLERC.

Toutes les nuits, toutes les nuits, quand au lit je vais,
Au lieu de dormir, je ne fais que pleurer,

Au lieu de dormir, je ne fais que pleurer,
En pensant à celle que j'aime.

— Je vais tous les jours à la forêt du Bois d'Amour,
Dans l'espérance de vous voir aller chercher de l'eau.

Quand je vous vois venir à travers les bois,
Aux feuilles des arbres je confie mes secrets.

— A fragile confident vous contez vos secrets,
Si vous les contez aux feuilles, dans les bois.

Qu'il vienne pluie, ou vent, ou tourmente,
Voilà vos secrets emportés, jeune homme !

Mieux vaudrait les écrire dans mon cœur ;
Là ils demeureraient, gentil clerc, profondément gravés (2).

PERRINE COAT.

S'il vous plaît, vous écouterez
Une *sôn* nouvellement composée

Diguedon ma dondaine
ié, ié,
Diguedon ma dondé !

Une chanson nouvellement composée,
A une jeune fille elle est faite ;

A une jeune fille elle est faite :
Perrine Coat on la nomme.

Perrine Coat certes pleurait,
Elle ne trouvait personne pour la consoler ;

Elle ne trouvait personne pour la consoler,
Si ce n'est Tersec : celui-là le faisait.

(1) *Soniou Breiz-Izel*, I, p 170.
(2) *Soniou Breiz-Izel*, I, p. 194-195.

— Taisez-vous, Perrine, ne pleurez pas,
Je vous ferai marier quand il vous plaira.

Perrine Coat, de Buhulien,
Plus claire de teint que de l'eau dans un verre,

A un tablier bleu à son giron,
Un châle de mérinos sur les épaules,

Un collier d'or autour du cou,
Et c'est Tersec qui a payé le tout !

Quand va Perrine dans les recoins caches,
Tersec est derrière qui la tire par la jupe,

Tersec est derrière qui la tire par la jupe :
— Perrine, il est temps de s'aller reposer :

De la Tour d'Auvergne, on la voit
Aller avec lui coucher dans sa chambre ;

Si bien que l'on crie après Tersec :
— Tu es à coup sûr le coq des filles !

— Taisez-vous, Perrine, ne pleurez pas,
Je vous épouserai quand il vous plaira !

Les voilà fiancés et mariés
Et allés dans un lit coucher (1) !

Ni prêtre ni moine.

Entre le labour et le pré
Il y a un pont, je sais bien,

Et personne n'y peut passer
A cause d'une troupe d'écoliers...

A la grand'messe quand je vais,
Pater ni *Ave* je ne dis,

Je ne fais que regarder par-dessus mon épaule
Une jeune fille qui fait toute ma joie.

Je vois ma douce au milieu de l'église
Aussi belle qu'or ou fleur de lis.

Une coiffe de batiste est sur sa tête
Qui a coûté six écus l'aune ;

Une petite coiffe est par-dessous
En dentelle de la plus belle sorte.

Le cotillon qu'elle a sous sa jupe
Est bordé d'un double galon d'argent.

Sa robe rouge descend jusqu'à terre...
Du plus profond de mon cœur je l'aime !

— Garnissez d'argent votre poche
Et allez à l'école à Tréguier ;

Et allez à l'école à Tréguier,
Et soyez prêtre avant de revenir à la maison.

— Gardez votre argent en votre bourse !
Je ne serai ni prêtre ni moine.

Jetez mes livres dans le feu
Ou donnez-les à mon jeune frère ;

Ou donnez-les à qui vous voudrez,
Car, pour prêtre, je ne le serai point !

(1) *Soniou Breiz-Izel*, p. 150 152.

Je ne serai ni prêtre, ni moine !
Mon cœur veut une fille,

Une jeune fille jolie, de Cornouaille,
A l'œil bleu, aux cheveux blonds.

Et, si je ne l'ai pas,
Préparez l'extrême-onction pour moi (1) !

III

Telles sont les deux grandes catégories de chants où l'inspiration bretonne s'est plus particulièrement donné carrière. Leurs auteurs nous sont pour la plupart inconnus. Il est très rare, en effet, que le poète se nomme dans ses vers. C'est tout au plus si, parfois, dans le couplet final, il glisse une discrète allusion soit au métier qu'il exerce, soit au pays où il habite Il dit par exemple : « Celui qui a fait la chanson demeure à Lannion, au bout de la halle : vous l'y trouverez à un endroit ou à l'autre ». Ou encore : « Cette chanson a été faite par un jeune meunier, pendant que son moulin moulait, une nuit qu'il ne pouvait dormir ». A cela se bornent les renseignements que ces « rimeurs », comme ils s'intitulent, nous fournissent sur leur personnalité. Mais ce qu'ils ont omis ou dédaigné de nous apprendre, leurs œuvres le proclament. A la manière plutôt rude dont les seigneurs sont traités dans les *gwerziou*, comme aux façons de sentir dont témoignent les *soniou*, il est aisé de voir que, citadins ou paysans, les auteurs de ces compositions étaient tous des gens du peuple. Le breton ne fut jamais — aussi haut du moins qu'il soit permis de remonter dans son histoire — que la langue des classes inférieures ; la seule littérature qu'il ait produite jusqu'à la fin du XVIIIe siècle est une littérature d'origine populaire ou fabriquée à l'usage du peuple. Ce peuple, le plus souvent, ne savait ni lire ni écrire. *Gwerziou* et *soniou* sont, pour une très grande part, des élucubrations d'illettrés. Les humbles poètes à qui nous les devons n'étaient point des professionnels de la poésie. Ils rimaient par occasion ou, pour employer une de leurs expressions favorites, par « passe-temps ». La poésie était pour eux une chose de circonstance à laquelle ils ne vaquaient qu'à leur loisir. Dans le train coutumier de la vie ils étaient de pauvres hères, laboureurs courbés sur la glèbe, tisserands attelés à leurs métiers, meuniers piquant leurs meules, tailleurs poussant leur aiguille, cordiers tressant leur chanvre, à l'écart des autres hommes, dans les vieux chemins abandonnés. Quand la muse les visitait, c'était aux heures de repos ou durant les flâneries d'âme que l'occupation manuelle encourage et féconde chez les races qui savent rêver. Des chants leur venaient qu'ils se chantaient longtemps à eux-mêmes, que l'oreille de leur entourage recueillait aux veillées, que sa lèvre répétait de proche en proche, et que la mémoire des générations perpétuait à travers les siècles. Ainsi s'est fait au jour le jour ce multiple poème non écrit où s'est exprimé le meilleur et le plus pur de l'antique génie de la Bretagne.

Il serait toutefois excessif de prétendre que tous les vieux chants bretons sont l'œuvre de gens sans lettres ; il convient même de faire à cet égard une importante exception pour les chansons dites « chansons de clercs » (*soniou cloarec*).

(1) Paris, Calmann Lévy.

On désignait, on désigne encore en Bretagne par ce nom de « clercs » les fils de cultivateurs aisés qui avaient séjourné quelque temps au collège, dans l'intention de se destiner à la prêtrise, puis, soit manque de vocation, soit insuffisance d'aptitudes, étaient rentrés aux champs paternels, vaguement frottés d'un peu d'histoire religieuse et de latin d'église. Dans un milieu voué à l'ignorance, ils passaient pour instruits. D'avoir pris l'air des choses intellectuelles, ils gardaient dans les manières et dans la mine quelque chose de *distingué* qui les faisait respecter du commun, d'autant qu'ils s'appliquaient à émailler leur langage de mots français incompris du peuple. Volontiers ils enchâssaient dans leurs discours des noms mythologiques dont on s'ébahissait autour d'eux. Les jeunes filles les aimaient avec trouble : ils avaient une façon à eux de « conter fleurette », ils étaient moins rustres, moins balourds dans l'expression de leurs sentiments, et ils savaient l'art de célébrer leurs « douces » en des vers où abondaient les métaphores. Les chansons d'amour qu'ils nous ont léguées sont parmi les plus attachantes, quand elles ne sont pas gâtées par une grotesque pédanterie. On en a vu plus haut un spécimen assez caractéristique dans la *sôn* intitulée : *Ni prêtre ni moine.*

Illettrés ou demi-savants, tout le monde, avons-nous dit, chantait uniquement par occasion et pour le seul plaisir de chanter. N'y eut-il pas, cependant, des écoles — non point de bardes, car le mot a depuis longtemps cessé d'avoir cours en Bretagne, parmi le peuple, — mais de chanteurs de profession, continuateurs dégénérés des harpeurs bretons du moyen âge, mais animés encore de leur esprit, héritiers de quelques-unes de leurs traditions et vivant comme eux du produit de leur art ? Les documents font défaut pour l'affirmer avec certitude. Le passé ne nous a transmis aucun nom. Mais on s'expliquerait difficilement que le système compliqué de l'ancienne versification bretonne eût subsisté intact jusque vers le milieu du XVIIe siècle, si les procédés n'en avaient été maintenus par une discipline orale, à défaut d'un enseignement écrit. Il est donc infiniment probable qu'il y a eu en Bretagne, de tout temps, des corporations d'aèdes villageois, d' « Homères en sabots », comme dit Luzel, parcourant les foires et les pardons pour y exhiber leur talent et faisant métier de poésie. C'est une espèce, en tout cas, dont le XIXe a vu paraître plusieurs types. Deux d'entre eux furent réputés par leurs semblables pour des maîtres et acquirent une manière de célébrité dans les campagnes du Trégor, du Léon, voire de la Cornouaille finistérienne.

Le premier en date avait nom Yann ar Gwenn. Il habitait, sur la rive gauche de l'estuaire de Tréguier, près du hameau marin de la Roche-Jaune, dans l'anse de Crec'h-Suliet, une chaumine que l'on montre encore en passant. L'hiver, il s'y enfermait, en compagnie de sa femme, Marie Petibon, et restait tout le long du jour assis au coin de l'âtre, les paupières closes sur ses prunelles mortes, car il était aveugle. Son corps ne remuait point, mais sa pensée travaillait activement. Il composait de tête ses chansons. Sur ses genoux il y avait un morceau de bois où, le couplet trouvé, il taillait une coche. Il s'arrangeait pour que le nombre des couplets ne fût jamais le même d'une chanson à l'autre, afin de pouvoir distinguer chaque chanson par le nombre de coches taillées dans le morceau de bois correspondant. Le printemps venu, l'ère des pardons ouverte, Yann ar Gwenn quittait son escabeau et, guidé par Marie Petibon, se mettait en route pour Morlaix, où le libraire Lédan copiait ses vers sous sa dictée, puis les lui

imprimait sur feuilles volantes. Muni d'un stock de chansons imprimées, Yann commençait alors ses pérégrinations à travers les trois évêchés, d'après un itinéraire déterminé par les dates de célébration des fêtes locales. Dès qu'il avait pris place sous l'if du cimetière, les danses s'arrêtaient, un auditoire attentif se pressait autour de lui, les mains se disputaient les feuilles à deux sous, et, le soir, dans les chemins creux, les couples attardés se renvoyaient à travers le silence des campagnes les strophes rustiques de Yann ar Gwenn. On les chante encore. Quand il mourut, les actes de décès de Plougniel, sa commune natale, le qualifièrent « poète ». Il laissait un disciple, un autre Yann, deuxième du nom, qui fut Yann ar Minous.

De celui-ci j'ai parlé longuement dans le volume intitulé : *Au Pays des Pardons*, auquel on me permettra d emprunter ces quelques extraits : « Yann vint au monde à Lézardrieux. Son père passait pour très instruit parce qu'il savait lire et joignait à ses occupations de tisserand les fonctions de maître d'école. Sa tâche du jour terminée, il réunissait chez lui une dizaine de galopins du voisinage, il leur faisait la classe, c'est-à-dire leur enseignait le catéchisme, leur apprenait à reconnaître la place de chaque office dans le paroissien, et leur bourrait la mémoire de vieilles complaintes... Yann fit de si rapides progrès que son père, rêvant pour lui les hautes destinées du sacerdoce, l'envoya étudier à Pleumeur, où il y avait un instituteur en titre... Yann fut ainsi initié au français et même quelque peu au latin. Mais il en eut tout de suite assez. On ne chantait pas assez de chansons bretonnes à l'école de Pleumeur : il la déserta... On le loua à un fermier de Saint-Drien... Il fut censé surveiller les vaches, les taureaux et les génisses dans les pacages illimités. En réalité, il passait le temps, assis entre deux touffes d'ajonc, à écouter un oiseau mystérieux qui s'était mis à siffler dans sa tête... C'est là, dans la paix des landes mélancoliques, que, pour la première fois, l'Esprit de la poésie primitive le vint visiter. Il n'avait, en effet, que douze ans lorsqu'il composa sa pièce de début, celle-là même qui, refondue et remaniée, s'est appelée plus tard « La Confession de Jean Gamin » (*Covizion Yann Grennard*)... Le fond d'indiscipline qui était en lui, il ne s'en défit jamais... Il conserva jusqu'à sa mort le tempérament inquiet et aventureux d'un sauvage. » Ayant pris femme, il essaya cependant de s'astreindre à une besogne fixe et fut quelque temps broyeur de lin. Mais la perte d'une fille qu'il adorait le rendit à la vie vagabonde. Il résolut de ne vivre plus que de ses chansons. Yann ar Gwenn, vieux et perclus, lui donna l'accolade, heureux de se découvrir en lui un continuateur. « Cette consécration fut pour beaucoup dans les nobles illusions dont Yann se berça, tant qu'il vécut, sur la qualité de son talent... Les ouvriers de l'ancienne imprimerie Le Goffic, à Lannion, n'ont pas oublié de quel air de condescendance et de supériorité ce barde équipé en mendiant disposait sur le marbre ses extraordinaires manuscrits. » C'est par blocs de dix, vingt mille exemplaires qu'il faisait imprimer ses chansons, et il ne lui en restait jamais d'invendus. « Il n'eût tenu qu'à lui d'amasser ainsi une modeste aisance... Mais il était trop de son pays et de sa race pour avoir le sens de l'économie. Il fût mort de misère sur les routes, comme un chemineau, si les infirmités de la vieillesse, paralysant en lui l'instinct nomade, ne l'avaient ramené au foyer de famille pour y finir ses jours à l'abri du besoin. »

Avec lui semble s'être éteinte la grande lignée des chanteurs ambulants de la Bretagne. Ceux qui errent encore de-ci de-là ne méritent même pas d'être appe-

lés la monnaie des « deux Yann ». Si la chanson populaire bretonne n'a pas complètement émigré de la place publique, elle n'y compte plus guère, en tout cas, que de fort médiocres représentants.

IV

Aussi bien n'est-ce pas là qu'il faut chercher ses dévots les plus fidèles ni ses interprètes les plus autorisés. Les vrais dépositaires de la poésie et de la musique, comme de toute l'ancienne tradition bretonne, ce sont les femmes, j'entends les femmes sans culture, que l'humilité de leur condition voue à des besognes précaires ou serviles. Telles les filles de ferme, les ramasseuses de varech, les fileuses, les couturières à la journée, les pèlerines par procuration. C'est surtout de leur bouche que Luzel a recueilli sa moisson poétique, et Bourgault-Ducoudray sa moisson musicale.

Ames délicieuses et surannées, riches du trésor de songes de toute une race! En présenterai-je ici quelques-unes, de celles que j'ai hantées au temps précisément où je travaillais sous les auspices de Luzel à compléter le recueil des *Soniou* ? Voici, par exemple, la veuve Penlite, de Kerbors. Elle gagne péniblement sa vie à corder des étoupes avec lesquelles elle fabrique des mèches pour les chandelles de résine dont se servent les paysans. C'est une chanteuse émérite. Aux veillées d'hiver, les gens d'alentour se donnent rendez-vous chez elle pour l'entendre. « Ce n'est pas que j aie le cœur gai, Monsieur: je ne suis qu'une pauvresse et mon mari est mort en mer. Mais, de chanter, cela fait paraître les jours moins longs et la destinée moins mauvaise. » Cette autre, la femme Mao, de Pleudaniel, a encore son mari, qui est cordonnier. Elle l'aide dans son état en ravaudant les vieilles chaussures. Fine et nerveuse, tout vibre en elle quand elle chante : elle a des gestes qui miment merveilleusement. Parmi les chansons qu'elle me dicta figurait la *sôn* d'une fileuse se peignant à l'avance sa félicité, le jour où son fils serait prêtre. C'était la fileuse elle-même qui l avait « rimée », paraît-il, au bruit de son rouet, en caressant son rêve de mère bretonne. Elle s'appelait Nann Boënz, de Lézardrieux. Françoise Mao, qui l'avait connue, tout enfant, avait retenu d'elle cette courte et exquise improvisation. Pour me la chanter, elle imitait, de la tête et de la main, l'attitude de la vieille Nann, et reproduisait jusqu'au chevrotement flûté de sa voix. Cette autre, Lise Bellec, de Port-Blanc, est couturière à la journée dans la semaine, et marchande de fruits ou de gâteaux, devant l'entrée du cimetière, le dimanche. Sa mémoire est un monde. Elle chante comme on prie, les yeux baissés, les mains jointes, et d'un accent doux et posé qui a quelque chose de séraphique. Cette autre... Mais il faudrait des pages pour énumérer seulement les noms. Contentons-nous de dire qu'ils pâlissent tous à côté de celui de Marguerite Philippe, plus communément désignée par son diminutif de Godic.

Le pays de Pluzunet, où elle habite, a été longtemps le centre peut-être le plus actif de la culture armoricaine. De simples laboureurs, comme Claude Le Bihan, des fourniers de village, comme Jean Le Ménager, des propres à tout ne réussissant à rien, comme cet original de Lestic, y consacraient jadis leurs soirées à transcrire d'une plume pieuse les manuscrits de nos mystères, et leurs saisons de chômage à les représenter. Nul terroir n'est plus fécond en légendes,

en fictions, en superstitions de toute espèce. Ces antiques superstitions locales, Marguerite Philippe en vit moralement, matériellement aussi. Le peu d'argent nécessaire à sa subsistance, c'est moins son métier de fileuse que sa réputation de « pèlerine » qui le lui rapporte. Son principal gain consiste, en effet, à accomplir des pèlerinages pour autrui. Voyageant sans cesse de sanctuaire en sanctuaire, elle ne laisse pas échapper une occasion de s'instruire en chemin. Elle déjeune dans une ferme, couche dans une autre, s'entretient avec les gens qui passent, interroge, se fait répéter jusqu'à ce qu'elle ait retenu, et constamment se renseigne. L'effroyable quantité de choses qu'elle a ainsi entassées pêle-mêle dans son obscur cerveau est au-dessus de toute imagination. Ce n'est plus une femme, c'est la tradition incarnée. Elle se compare elle-même au bahut miraculeux de saint Yves : plus on en tire, plus il en reste. Luzel, qui l'allait voir tous les ans, désespérait chaque fois, en la quittant son carnet plein, de la vider jamais. J'ai refait la même expérience pour mon propre compte Nombre d'autres peuvent la recommencer après moi : tant que Marguerite Philippe sera de ce monde, les traditionnistes se lasseront plus tôt de la questionner que sa mémoire de fournir.

Pour ce qui est des chants, toutefois, je ne pense pas qu'elle en ait beaucoup d'inconnus en réserve. De ce côté, le meilleur du travail est fait, du moins quant aux paroles. Mais que sont les paroles sans la mélodie qui les anime ? Rendre au corps son âme, fixer la musique des chants bretons comme on en a fixé le texte, voilà la grande tâche qui reste à remplir.

V

Ce n'est point que cette tâche n'ait déjà trouvé des ouvriers. Il y a beau temps que certains airs bretons, comme *Ann hini goz* et « Je suis natif du Finistère », ont fait le tour de la France et même le tour du monde. D'autre part, le vicomte de la Villemarqué a eu le bon esprit d'en publier quelques-uns à la suite du *Barzaz-Breiz*. M. Quellien a procédé de même dans le volume intitulé : *Chansons et Danses des Bretons armoricains*. Enfin, qui ne connaît les belles et profondes mélodies recueillies par M. Bourgault-Ducoudray, au cours de ses diverses missions en Bretagne ? L'initiative de ce maître, si passionné pour tout ce qui touche sa province natale, a suscité de nombreux imitateurs. Qu'il me suffise de nommer M. François Vallée à Saint-Brieuc, M. l'abbé Buléon à Vannes, MM. René Saïb et Loeiz Herrieu à Lorient. Je suis enfin bien placé pour savoir que la faculté des lettres de Rennes possède une abondante collection d'airs bretons, fixés par son éminent doyen, M. Loth, avec l'aide du phonographe, et n'attendant, pour être notés, qu'un musicien qui sera, nous en avons la promesse, M. Bourgault-Ducoudray lui-même.

L'œuvre de sauvetage des mélodies populaires de la Bretagne est donc plus que commencée. Mais il est fort à désirer qu'on la pousse activement. Il y a urgence. Les vieilles chanteuses, dernières conservatrices du passé breton, s'en vont une à une, « comme se détachent les feuilles à l'automne », selon la poétique expression de l'une d'elles. Elles seront bientôt une espèce éteinte et qui — tout le fait craindre — n'aura pas de renouvellement. Les jeunes filles désapprennent de jour en jour les chansons de leur pays pour les remplacer par des

chansons françaises — et non pas les meilleures, hélas! Une pauvresse de Puault, à qui mon père demandait de chanter, lui répondit en improvisant ce quatrain :

Siouaz! ma lienou
'Zo êt da liboudennou,
Ha ma c'hanaouennou
Da huanadennou !

« Hélas ! mes langes s'en sont allés en guenilles et mes chansonnettes en soupirs ! » Le temps n'est peut-être pas si éloigné où ces vers mélancoliques seront applicables à toute la Bretagne d'autrefois. Il importe donc de recueillir au plus vite les suprêmes accents d'une race dont Renan a pu dire que, « dans le grand concert de l'espèce humaine, aucune famille n'égala celle-ci pour les sons pénétrants qui vont au cœur ».

ANATOLE LE BRAZ.

La musique en Italie, du XIVe au XVIIIe siècle,

D'APRÈS UNE PUBLICATION RÉCENTE.

M. Luigi Torchi, dont nous avons eu déjà l'occasion de signaler aux lecteurs de cette Revue le remarquable livre sur *la Musique instrumentale en Italie, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, a entrepris, depuis environ dix ans, une œuvre monumentale, consacrée à la gloire de la musique italienne. Cette œuvre, intitulée : *l'Arte musicale in Italia*, est une « publication nationale des plus importantes œuvres italiennes. du XIVe au XVIIIe siècle, extraites des manuscrits anciens et des éditions primitives, transcrites en notation moderne, mises en partition, harmonisées et annotées (1). » Cinq volumes ont déjà paru. Cette belle publication, éditée avec l'élégance et la clarté habituelles aux éditions Ricordi, fait à la fois l'honneur du savant qui l'a entreprise, et de la maison qui l'a accueillie Elle est le fruit d'un grand amour pour la patrie italienne et pour son art d'autrefois. On ne saurait trop louer cette piété qui s'efforce de rappeler à l'Italie moderne, trop insouciante et oublieuse, les chefs-d'œuvre de son passé.

Chaque peuple, en travaillant à accroître ou à conserver sa grandeur, travaille pour l'humanité tout entière, dont il augmente ainsi le trésor de pensée En ce sens, il est bien vrai que « la voix de l'Italie est celle du monde », comme le dit M. Torchi Il convient toutefois de ne pas exagérer ; et peut-être M. Torchi est-il entraîné un peu loin par son patriotisme. lorsqu'il écrit que « la musique italienne a engendré la musique de tous les autres peuples d'Europe » (2). Sans

(1) Luigi Torchi. *L'Arte musicale in Italia (XIV s. al XVIII).*
I. *Secoli XIV, XV, XVI* : Compositions sacrées et profanes à plusieurs voix.
II. *XVI sec.* : Compos. sacrées et profanes à plusieurs voix.
III. *Sec. XVI, XVII, XVIII* : Compos. pour orgue ou *cembalo.*
IV. *Sec. XVII* : Compos. à plusieurs voix. Sonate à plusieurs instruments.
V. *Sec XVII* : Compos. à une et plusieurs voix.

(2) Exactement : « La musique instrumentale italienne, comme celle de tout autre genre, est la génératrice de la musique instrumentale artistique de tous les autres peuples d'Europe. » (Préface du tome III.)

doute, il n'y a guère de nations à qui l'art doive plus qu'à l'Italie ; et je n'ai cessé, pour ma part, de le rappeler, toutes les fois que je l'ai pu. Mais il n'y a aucune raison pour attribuer à un peuple, à l'exclusion des autres, une sorte de suprématie artistique qu'il n'a pas. Je sais trop que c'est l'habitude des historiens de toutes les nations : il n'est guère d'histoire de la musique, écrite en Italie, en Allemagne, en Angleterre, ou en France, où cette question de prééminence ne soit tranchée avec la même sûreté imperturbable en faveur de l'Italie, ou de l'Allemagne, ou de l'Angleterre, ou de la France ; et il n'y a pas beaucoup plus de raisons dans un cas que dans l'autre. Rien de plus vain que cet exclusivisme, qui fait tort aux plus beaux travaux, en rétrécissant leur champ d'observation, et en faussant l'intelligence des savants les plus consciencieux. Aux Italiens en particulier, je me permettrai de rappeler le mot de ce grand Italien, Mazzini, proclamant, il y a plus de cinquante ans, « qu'il n'y a plus ni hommes-rois, ni peuples-rois, que l'initiative n'est pas dans une seule race, qu'elle est dans toutes les races, et que le progrès humain est l'œuvre de leurs communs efforts » (1). Le temps n'est plus, où l'on faisait dater la musique de Palestrina. Il n'est plus un seul musicien sérieux en Europe qui ne sache, à présent, que Palestrina, loin d'être un commencement, est le terme d'une longue et glorieuse évolution, qui n'est pas proprement italienne : tant s'en faut. Chacun sait, ou doit savoir à présent que l'art franco-flamand a régné sur l'Europe, pendant tout le XVe et une partie de XVIe siècle, qu'il dominait à Rome, au temps de Léon X ; et le *Livre des Messes* de Brumel, de la Rue, etc. (2), publiées par M. Henry Expert, est là pour montrer la fausseté des anciens lieux communs, d'après lesquels cet art eût été un art primitif, archaïque et barbare, où l'Italie introduisit la beauté et la vie : en réalité ce sont là des chefs-d'œuvre, d'une beauté aussi parfaite que ceux de l'époque palestrinienne, et d'une vie bien plus libre ; vous aurez de la peine à trouver dans tout l'art italien du XVIe siècle l'équivalent de la fougue, de l'exubérance et de la beauté raffinée des Jannequin, des Josquin, des Roland de Lassus, des Costeley, ou des Claude le Jeune. — Dans la musique instrumentale, l'Angleterre règne, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe ; et les Italiens sont bien loin du charme, de la fantaisie et de la liberté d'un Byrd, d'un John Bull, ou d'un Orlando Gibbons. — Enfin le XVIIe siècle allemand a dans la polyphonie vocale et instrumentale une puissance et une plénitude, dont l'Italie n'approche pas de bien loin. Pourquoi donc se fermer les oreilles, de parti pris, à ces vérités évidentes, et qu'est-ce que la gloire italienne a à gagner à ces négations ou ces oublis, dont aucun musicien instruit ne saurait plus être dupe ? S'il est vrai que Bach et Hændel se sont nourris d'art italien — (et je l'ai dit et répété moi-même, à maintes reprises, de même que je n'ai jamais laissé passer une occasion de montrer ce que tous les musiciens allemands, jusqu'à Gluck et Mozart, doivent aux Italiens) — est-il permis de laisser croire que ces génies encyclopédiques, ces puissants créateurs procédaient d'une école étrangère, et qu'ils ne trouvaient pas chez eux, autour d'eux, des exemples égaux et supérieurs à ceux de l'Italie ? Quels noms l'Italie du XVIe siècle peut-elle comparer, depuis la mort de Frescobaldi, à Schütz, à Kuhnau, à

(1) G. Mazzini, *L'initiative révolutionnaire*. 1835.

(2) *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*. Rome, 1516. Ces 15 messes sont toutes de maîtres flamands et français.

Pachelbel, à Buxtehude ? — Je sais bien que le sujet de M. Torchi était l'Art musical en Italie seulement. Mais outre qu'il n'est plus guère possible aujourd'hui de bien comprendre l'art d'un peuple en l'abstrayant de l'ensemble du mouvement artistique européen, certaines assertions de M. Torchi, qui tendent à revendiquer pour l'art italien le privilège d'avoir devancé et surpassé l'art des autres peuples, appellent cette rectification : l'art italien n'a ni devancé, ni surpassé l'art des autres nations dans la polyphonie vocale, où l'art franco-flamand fut le premier à tous égards. Dans la musique instrumentale (tout au moins pour orgue et pour clavecin), il a partagé la suprématie artistique avec l'Allemagne et l'Angleterre. Il n'a été vraiment un initiateur et un maître que dans une province de la musique qu'il découvrit : la musique récitative, l'opéra ; et c'est par là qu'il régna sur l'Europe du XVIIe siècle. Ces distinctions ne me semblent pas faites dans la publication de M. Torchi, où d'ailleurs la musique dramatique italienne est, jusqu'à présent, insuffisamment représentée.

Au reste, il y a de sérieuses critiques à faire au plan de l'ouvrage. Tout d'abord, est-ce une publication savante, ou une œuvre de vulgarisation artistique ? Je ne vois pas que M. Torchi ait su prendre parti dans cette alternative. Il ne cesse de se défendre de faire œuvre d'érudition (en quoi il a bien tort ; car ce serait rendre service à tous). On croirait, à l'entendre, qu'il ne vaille pas la peine de s'expliquer sur la technique de l'art ancien, et que les éclaircissements de ce genre soient des lieux communs de la critique. En est-il si assuré ?

Tous ceux qui ont entrepris l'étude de l'histoire musicale savent quelles en sont les difficultés, et le peu que nous savons encore, à l heure actuelle ; et ils ne cherchent pas à en esquiver les problèmes, sous prétexte que la solution n'en est un secret pour personne. — A tout le moins, des renseignements historiques ou biographiques n'eussent pas été superflus pour nous présenter ces auteurs, dont une bonne partie sont à demi obscurs, même pour les historiens de profession. — Enfin, sans parler de certaines transcriptions inquiétantes ou douteuses, il était indispensable de nous indiquer l'origine de chaque œuvre, et le dépôt d'où elle a été tirée. L histoire d'aujourd'hui veut pouvoir exercer constamment un contrôle ; elle exige une précision scientifique ; et le meilleur travail, s'il en est dépourvu, est bâti sur des bases fragiles.

Mais, dit M. Torchi, ce n'est là pas une œuvre de science et d'histoire, mais d'art et de vulgarisation. En ce cas, la publication, pas assez savante pour des savants, l'est beaucoup trop pour ceux qui ne le sont point. Le parti généralement adopté par M. Torchi de conserver les clefs anciennes, et de ne joindre à la partition aucune réduction au piano, fait que les premiers volumes resteront lettre morte pour l'immense majorité des musiciens. (C'était déjà l'écueil où se heurtèrent chez nous *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par M. Henry Expert, quoiqu'ils fussent beaucoup plus accessibles à tous.) — Mais surtout le choix qui a été fait des œuvres est trop évidemment guidé par des raisons plus historiques qu'artistiques. Une quantité de ces œuvres ne se recommandent par aucun mérite spécial de forme ou d'expression, et n'ont qu'un intérêt purement documentaire. En revanche, les plus belles œuvres de l'époque manquent à la collection, sous prétexte qu'elles sont trop connues. Ainsi les noms de Palestrina et des plus célèbres compositeurs de son école sont absents des volumes consacrés au XVIe siècle ; et l'opéra du XVIIe siècle n'est, jusqu'à présent, représenté que par quel-

ques fragments de Stefano Landi. M. Torchi nous fera-t-il croire que les chefs-d'œuvre de Palestrina, Vittoria, Monteverdi, Peri, Domenico Mazzocchi, Jacopo Melani, Provenzale, etc., sont connus du grand public musicien ? Il sait bien le contraire. Il est donc clair que sa publication ne s'adresse, en réalité, qu'à l'élite de ce public, aux historiens ; et par suite, elle devait avoir un caractère scientifique et historique qu'elle n'a point.

Je suis fâché d'avoir à faire ces critiques à une œuvre qui représente un grand labeur et une grande foi. Mais comment n'être pas choqué par son caractère hâtif et désordonné ? Il est impossible de comprendre comment et pourquoi ces fragments musicaux sont compilés les uns sur les autres, sans lien, sans suite, en dépit des dates et de toute raison historique ou artistique. Après les audacieuses *Toccate* de Michelangelo Rossi, qui sont de 1657, vous voyez venir les *Ricercari* archaïques de Adriano Banchieri, qui sont des premières années du siècle. Bernardo Pasquini précède Tarquinio Merula et Michelangelo Rossi. Fabrizio Fontana (1677) précède Frescobaldi (1637) Un air de Francesca Caccini, qui est de 1620, suit des airs de Luigi Rossi, qui sont du temps de Mazarin. Peri vient après Landi. Les *componimenti per organo* de Jio. Maria Trabaci, qui sont de 1603, sont immédiatement suivis des sonates de Domenico Zipoli, qui sont de 1716. Supposez une anthologie de la poésie française, où Voltaire ferait immédiatement suite à Malherbe, et où Racine précéderait Corneille. Cette compilation de morceaux semble parfois l'œuvre du hasard , et je crains qu'elle ne soit faite pour jeter bien du trouble dans l'esprit de ceux qu'elle prétend instruire. Je ne conçois pas cette négligence chez un savant de la valeur de M Torchi, qui possède, à un si haut degré, le souci de l'éducation artistique de son peuple. Qu'il m'excuse de le critiquer. C'est mon devoir de lui signaler de graves erreurs de plan et de composition, qu'il lui sera facile d'éviter ou de corriger, soit dans ses volumes suivants, soit dans une réédition des premiers. Je n'insisterais pas tant sur ces fautes, si je n'appréciais hautement l'importance de cette œuvre, et la valeur historique de la quantité des documents qui s'y trouvent jetés pêle-mêle.

Ces documents sont d'ailleurs de valeur extrêmement inégale.

*
* *

Les deux premiers volumes sont consacrés aux *Compositions religieuses et profanes à plusieurs voix des XIVe, XVe et XVIe siècles*. Ils ne comptent à vrai dire que trois ou quatre fragments antérieurs au XVIe siècle, dont une composition à trois voix de *Jacobo da Bologna* (XIVe siècle), d'après la partition qu'en fit autrefois Coussemaker. C'est déjà une déception pour le lecteur, qui s'attendait à trouver là quelques œuvres au moins de la première Renaissance italienne (il en existe pourtant). Voilà une grave atteinte à la théorie de l'auteur, qui veut voir dans l'Italie le berceau des autres musiques de l'Europe.

Parmi les œuvres du XVIe siècle, je note surtout, dans le premier volume, un motet de *Costanzo Festa* (1518), un fragment de *Lamentazione* en style chromatique, de *Nicola Vicentino* (1555), des *Villanesche* et *Villanelle alla napolitana* de *Baldassare Donato* (1556), de gracieux madrigaux d'*Annibale Zoilo* (1585), de *Pietro Vinci* (1573), de *Vincenzo Bell' Haver* (1590), et des motets à trois chœurs d'*Ascanio Trombetti* (1589).

Dans le second volume dominent quelques grands noms : *Gio. Maria Nanini da Vallerano*, clair, élégant, avec de belles lignes, mais un peu vide ; — surtout

les *Gabrieli* : *Andrea Gabrieli*, dont un fragment des *Sacrae Cantiones* de 1584, *Cor meum conturbatum est in me*, à 5 voix, est d'une grande beauté, expressive et profonde. Du même, une *Bataille* à 8 voix (1587), gaie et sonnant bien. *Giovanni Gabrieli* est représenté par de somptueux madrigaux à 12 voix : *Angelus ad pastores ait* (1587), qui est monumental, triomphal, et conserve pourtant un certain souffle populaire. — Des madrigaux élégants, mais conventionnels et froids, de *Luca Marenzio*. Des *Ballets à 5 voix, pour chanter, jouer et danser* (1591), de *Giacomo Gastoldi* ; des *Canzonette* joviales, simples, bon enfant, pas très originales, de *Horatio Vecchi*, et du même, des motets qui tiennent déjà du cantique jésuite au XVIIe siècle. — Un amusant *Jeu de l'Oie* à 6 voix, de *Giovanni Croce* (1596), assez vivant et assez spirituel. — Un motet et un psaume graves et imposants de *Ruggero Giovanelli* (1607) ; et un joli madrigal à 5 voix de *Leone Leoni* : « *Dimmi Clori gentil* » (1602), avec « un rossignol au loin, et la réponse en écho du rossignol caché » : page très poétique et pittoresque, qui finit de façon originale par les deux chants d'oiseau, sans accompagnement.

*
* *

Le troisième volume est le plus intéressant, à mon sens, le plus riche et le mieux choisi. Il comprend des *Compositions pour orgue et pour cembalo du XVIe, du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle.*

Après des *Ricercari* et *Canzoni* un peu vides de *Gerolamo Cavazzoni* (1542) et de *Antonio Valente* (1580), qui sont des transcriptions de la musique vocale, on est tout surpris et charmé de rencontrer les aimables *Canzoni per organo alla francese* de *Vincenzo Pellegrini* (1599). On a pu récemment apprécier, à la *Schola Cantorum* de Paris, grâce à M. Guilmant, le charme capricieux et la grâce un peu raide de l'une de ces pièces : *la Serpentina*. Elle semble d'un Frescobaldi archaïque. — Viennent après les *Toccate* et *Ricercari* de *Andrea Gabrieli*, où l'on sent un essai bien gauche de pittoresque, — les *Toccate* de *Claudio Merulo* (1604), insupportables bavardages, où des thèmes, qui parfois ne manquent pas d'élégante mélancolie, sont étouffés sous les broderies lourdes et banales. Il en est de même chez une dizaine de musiciens qui suivent : *Cima, Luzzaschi, Antegnati, Quagliati*, etc. *Agostino Soderini* tâche d'introduire un peu d'animation dans sa *canzone* : *la Scaramuccia* (1608) ; mais il est loin de retrouver la grâce de Pellegrini. *Jiovanni Cavaccio* réagit contre cette rhétorique pédantesque dans ses œuvres, naïvement appelées : *Sueurs musicales* (*Sudori musicali*, 1626), dont le sérieux incontestable est bien pesant et bien morne.

Et c'est soudain, parmi cette scolastique, le beauté parfaite et libre de *Girolamo Frescobaldi*. Ses *courantes*, ses *ballets*, ses *passacailles* (1637), ont une grâce délicieuse, des rythmes alertes, souples et fins ; un sourire d'une tendresse et d'une mélancolie ineffable les illumine. Et quel grand style dans de petites choses, quelle noblesse et quelle hardiesse ! Les représentants du grand art, au temps de Frescobaldi, méprisaient cette musiquette, ces danses. Et pourtant c'est par elles que la vie rentra dans l'art pédant. Nulle musique plus sobre, plus achevée : l'idéal de l'art aristocratique, issu de Tasse. Et c'est, dans ses *Canzoni per cembalo*, dans son *Capriccio pastorale per organo*, une rêverie exquise, libre et fluide, une poésie souriante, un peu pâle, une curiosité délicate de timbre et d'harmonies, et des rythmes légers. Les *Fugues*, plus connues, ont un élan, une vigueur, une netteté de dessin, une tenue de développement, et, dans leur

conclusion, une plénitude digne de Hændel. — De musiciens de cette taille, l'Italie ne retrouvera plus un seul dans la suite de son histoire. Celui-là est le plus grand de l'ancienne musique intrumentale italienne.

Il est suivi d'une foule de petits maîtres charmants, mais de second ordre ; *Tarquinio Merula*, expressif et raffiné ; — surtout *Michelangelo Rossi*, un des plus intéressants de cette période. Les *10 Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* de ce dernier (1657) présentent un mélange singulier d'archaïsme et d'esprit nouveau. Peu d'idées, et mal liées, médiocrement développées, incohérentes en somme, mais une recherche surprenante et heureuse d'harmonies imprévues, une oreille d'artiste décadent, qui se plaît aux successions d'accords les plus rares et les plus audacieuses, indépendamment de tout sens. On a pu très bien en juger, à un des derniers concerts de la *Schola*, où M. Guilmant a joué la plus caractéristique, je crois, de ces œuvres : la 7e *Toccata en ré mineur*, dont la conclusion annonce, avec plus de hardiesse encore, certaines fantaisies ou préludes de J.-S. Bach. Les *Courantes* de Rossi sont moins intéressantes ; on n'y trouve plus la grâce légère de Frescobaldi, mais un éclat joyeux et un peu d'apparat qui fait penser aux fêtes galantes de *Campra*.

Bernardo Pasquini est un parfait musicien, chez qui on commence à trouver le style clair et lumineux de Hændel, qui est véritablement le style d'un demi-siècle de musique. Sa *Pastorale per organo* est d'une ravissante composition, avec de jolis effets pittoresques : imitations d'instruments champêtres, échos, musettes, etc., elle a seulement le défaut d'être un peu trop développée, et de traîner vers la fin.

Domenico Zipoli est d'une beauté classique. Ses *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* de 1716 (et particulièrement la *suite* en *si mineur* : *Prélude*, *Courante*, *Aria et Gavotte*) sont des plus belles pièces de clavecin que l'Italie puisse opposer à l'Allemagne. On y voit combien l'art des deux peuples avait alors de parenté. Une forme simple et pure, un mouvement aisé, de fraîches mélodies, des rythmes harmonieux, une verve et une abondance bienheureuses.

Enfin le volume se termine par de remarquables *Sonates* de *Bencini*, des *Pensieri per organo* de *Giovammaria Casini* (1714), d'une belle écriture, d'un style sévère et assez hardi, — et par une *fugue* magnifique de *Nicola Porpora*, ce maître admirable, qu'on aimerait à voir plus richement représenté dans ce recueil.

*
* *

Le quatrième volume est d'une composition bizarre. Il comprend, d'après le titre, des *œuvres à plusieurs voix du XVIIe siècle : Madrigaux dramatiques*, *Comédies harmoniques*, *Pastorales*, *Intermèdes*, *et des Sonates à plusieurs instruments*.

En réalité, les madrigaux dramatiques seuls y occupent une place importante. M. Torchi a publié *in extenso* les trois principales œuvres de ce genre, trois comédies chantées par des chœurs sans accompagnement, suivant l'essai curieux de la fin du XVIe siècle : *I fidi Amanti*, *favola pastorale*, de *Guasparro Torelli*, de Borgo San Sepolchro (1600) ; — *l'Amfiparnaso*, *comedia harmonica*, de *Horatio Vecchi*, de Modène (1597) ; — et *la Pazzia senile*, *ragionamenti vaghi e dilettevoli*, de *Adriano Banchieri*, de Bologne (1607). — J'ai eu si longuement à parler de ces œuvres, dans des études antérieures sur l'ancien opéra italien, que je n'y reviens pas aujourd'hui. Je dois dire que, malgré l'émotion et la verve de *Horatio Vec-*

chi, je suis loin maintenant de partager l'enthousiasme de M. Torchi pour ces compositions, qui sont bien lourdes, bien massives, je dirais presque bien archaïques, auprès des madrigaux pittoresques du XVIe siècle franco-flamand, de Jannequin à Claude le Jeune, qui leur sont antérieurs de vingt, trente, soixante ans, et plus. Je ne les aurais pas louées moi-même, autant que je l'ai fait, si j'avais, à l'époque où je les étudiai pour la première fois, connu davantage la polyphonie vocale de France et de Flandre au XVIe siècle.

Les madrigaux du *prince de Venosa* sont intéressants par leur raffinement un peu âpre et raboteux, leurs contrastes brusques, leur mélange d'archaïsme et d'émotion vivante, et la prédominance affirmée du poète sur le musicien, qui va bouleverser l'édifice conventionnel et raide de l'ancien madrigal italien. — De *Marco da Gagliano*, voici un assez curieux morceau bachique à 5 voix « *Evoè padre Lieo* », *da concertarsi col bicchiero* (à concerter avec les verres). — Je ne sais trop pourquoi est publié là un sonnet musical de *Pietro Eredia* : probablement parce que le poète en est un pape, Urbain VIII ; l'œuvrette ne manque pas de charme d'ailleurs ; mais on est un peu surpris de la trouver, au milieu des grands noms de Gagliano et de Monteverdi, et parmi des œuvres qui lui sont antérieures de 20 à 30 ans.

Le morceau capital de ce quatrième volume est une sonate à plusieurs instruments de *Claudio Monteverdi* : *Sonata sopra Sancta Maria*, pour *2 cornetti*, *2 violini*, *2 tromboni*, *viola da brazzo*, *trombone doppio*, et *canto* (1610). Elle n'a rien de religieux ; mais elle est remarquable par cette qualité, que les contemporains s'accordaient à reconnaître à Monteverdi : la vie, l'animation joyeuse, brillante, une sorte d'enivrement de mouvement, de lumière et de couleur. Après un assez long prélude d'orchestre, à 4 temps, puis à 3/2, et de nouveau à 4, avec des cascades de petites notes, des descentes, des montées, des glissades en tout sens, comme de petits flots jaillissants, sans nulle valeur expressive, de purs jeux instrumentaux, — le chant s'élève : c'est une litanie populaire, très simple, assez touchante, sur les paroles indéfiniment répétées : *Sancta Maria, ora pro nobis !* Elle disparaît aussitôt sous la petite pluie de notes, l'abondance des joyeux ornements. Les rythmes changent à tout instant et finissent par prendre le caractère de vrais mouvements de danse, de ronde tourbillonnante. Enfin l'agitation s'apaise, et la voix finit avec l'orchestre, largement. — On sent combien Monteverdi est plus à son aise dans ces compositions d'orchestre avec chant, que dans la pure polyphonie vocale. Les madrigaux à 5 voix, que M. Torchi donne aussi de lui, bien que datant de 1615, sont très froids et encore archaïques.

*
* *

Le cinquième volume, le dernier paru de la collection, embrasse les *Compositions à une et plusieurs voix du XVIIe siècle ; musique sacrée*, *oratorio*, *Aria da camera*, *Aria teatrale con basse continuo*, *Aria di stile recitativo drammatico*, *Cantate profane à plusieurs voix*, *Aria à une voix*, *avec instruments*. — C'est-à-dire que la matière en est bien diffuse, et ne peut être traitée que d'une façon assez incomplète.

Une des curiosités du livre est la publication du *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* d'une *Messe inédite à 8 voix* de *Giacomo Carissimi*, dont le manuscrit est à la bibliothèque du *Liceo Musicale* de Bologne. Le *Gloria* a été exécuté plusieurs

fois, avec grand succès, dans ces dernières années, à Bologne et à Milan, sous la direction de Martucci. L'œuvre a de l ampleur et de grandes lignes majestueuses. On ne sait trop comment elle se trouve associée ici aux premiers essais d'opéra : de beaux fragments, trop courts, du *San Alessio* de *Stefano Pandi* (1634) : entre autres, une *arietta* à 2 voix, qui est un des plus anciens modèles de style comique au théâtre — Un air récitatif de *Jacopo Peri* : « *Uccidimi, dolore* », qui est assez touchant, avec des modulations parfois très expressives ; mais il paraît fatigant et monotone, à la longue, comme presque tout cet ancien art récitatif, par la continuité du procédé. — Un air de *Francesca Caccini*, — 12 mesures, d'ailleurs agréables, — est bien suffisant à caractériser, avec Landi, la floraison de l'opéra italien, dans la première moitié du XVIIe siècle. — Voici du moins un oratorio inédit et anonyme : *Daniele*. Il est assez intéressant, et a quelques jolies pages, surtout un air de Daniel : *Non a tant'herbe il prato*, qui est gracieux, souriant, harmonieusement balancé, et auquel s'enchaîne un beau quintette d'actions de grâces à Dieu, plein de fervente tendresse. Mais d'où vient cet oratorio ? A quelle époque, à quelle école le rattacher ? M. Torchi se garde bien de répondre. On aimerait au moins qu'il nous dît dans quelle bibliothèque gîte ce manuscrit mystérieux.

Quelques cantates pour 2, 3 ou 4 soprani, avec basse continue ; *la Civetta* de *Virgilio Mazzocchi*, *la Piva*, de *Carlo Mannelli*, *il Ciarlatano*, de *Carissimi*. Ce sont de petites scènes de comédies madrigalesques. Elles sont bien lourdes et monotones, en général ; et bien qu'elles datent du milieu du XVIIe siècle, elles sont fort inférieures encore aux madrigaux de Jannequin, cent fois plus alertes et plus complexes. On est particulièrement surpris de la médiocrité de la cantate de Carissimi : pâles récitatifs, sans ingéniosité, sans expression, comme un interminable ronronnement, coupé de loin en loin par de creuses roulades ; les airs, assez agréables, sont fades, et jetés dans le moule de l'éternel air à 3 temps, l'air dansant et pompeux dont on a voulu rendre responsable l'opéra français de Louis XIV, et dont il faut restituer la propriété à l art italien, de 1630 à 1660. — La meilleure de ces cantates est *la Piva* (*la Musette*) de Mannelli, qui est une agréable pastorale, avec de gracieuses alternances de rythmes. (Le sentiment poétique et mondain de la campagne, la pastorale à la façon de Tasse, a été une des meilleures sources d'inspiration de la musique italienne du XVIIe siècle.) — Il faut signaler aussi une *Aria a strofe per 3 soprani, con basso continuo*, de *Carlo Caprioli* : « *Navicella, ch'a vento* », le morceau de cette collection qui, par la grâce souple de ses rythmes et l'ingéniosité de son développement, rappelle le plus l'art de la polyphonie vocale de la fin du XVIe siècle français.

Enfin, le livre se termine par un air à une voix, avec 2 violons et basse, *Ombre opache*, d'*Alessandro Scarlatti*, bien étonné de se trouver ici, perdu, au milieu de ces œuvres et de ces genres archaïques. Air admirable, majestueux, profond, et tel qu'on n'en saurait trouver chez Hændel d'un art plus souverain. Il fait regretter que l'on n'ait pas publié la cantate tout entière, d'où cet air est tiré !

Espérons que M Torchi fera, dans son prochain volume, une place digne de lui à ce maître incomparable ce fleuve de musique, ce Hændel italien, chez qui la création est quelque chose de si naturel et de si joyeux, qui écrit comme on respire, et ne saurait rien écrire que de parfaitement beau. Nous voici arrivés à l'époque de l'épanouissement de la musique italienne. Que M. Torchi s'attarde longuement sur ces heureuses années et qu'il nous permette de respirer à loisir

le parfum enivrant de ce magnifique jardin de musique qu'est l'Italie de la première moitié du XVIIIe siècle, surtout qu'il ne manque pas de nous faire connaître ces œuvres instrumentales italiennes, dont il nous parlait récemment avec une admiration communicative. et où il voyait les modèles des classiques allemands de la fin du XVIIIe siècle. C'est surtout cette période qu'il nous importe de connaître. Car c'est en Italie que se sont essayées les formes instrumentales que Haydn, Mozart, Beethoven, ont ensuite fait régner sur le monde. Et de telles œuvres trouveront un public non seulement parmi les curieux de l'histoire mais chez tous ceux qui aiment la musique. Que M. Torchi poursuive donc son œuvre, sans hâte, et qu'il la mène jusqu'au seuil du XIXe siècle. S'il y introduit seulement un peu plus d'ordre et un esprit plus scientifique. il aura bien mérité, non seulement de l'Italie musicale, mais de tous les musiciens.

ROMAIN ROLLAND.

L'air à voix seule. – Ses origines.

Aujourd'hui que des rééditions excellentes et de fréquentes auditions nous ont rendu l'art du XVIe siècle familier, il est assez difficile de concevoir, si l'on y réfléchit, comment une époque si riche de musique puisse sembler s'interdire la forme de toutes la plus simple et la plus naturelle : le chant à voix seule. Accompagné ou non, en effet, il paraît — au témoignage apparent des faits — inconnu à cette génération d'artistes Leurs plus grandes œuvres d'église comme les plus légères pièces de chambre requièrent toujours les voix multiples du chœur : les livres imprimés attestent que les compositeurs n'ont rien livré de leurs pensées qu'à travers l'appareil complet de la polyphonie vocale.

Cette richesse constante, certes, n'était pas inutile aux compositions de longue haleine. Les procédés du contrepoint étaient une base solide pour le développement. Il est donc naturel que l'art religieux soit longtemps resté fidèle à ces habitudes. Au contraire, le siècle est à peine écoulé que la musique de chambre ou de concert, du moins en France, a renoncé déjà aux ressources de l'ancienne technique. Telle qu'elle se révèle en des recueils innombrables (1), la forme adoptée dès les premières années du XVIIe siècle sera précisément la plus éloignée qu'il se puisse de la précédente. Aux chansons à quatre ou cinq parties, où le thème ne se fait entendre qu'engagé dans les plus ingénieuses combinaisons, ont succédé des *Airs* : une seule voix exposant une mélodie qui se suffit à soi-même, soutenue discrètement des accords d'un luth.

Voilà un changement considérable et cependant que n'opéra point la volonté d'un artiste novateur. Notre histoire musicale n'a gardé le souvenir d'aucun effort révolutionnaire, tel que celui des Florentins du cénacle de Bardi, lesquels, vers le même temps, s'essaient au récitatif dramatique. Il faut donc se résigner

(1) Les plus connus de ces recueils et les plus utiles à consulter, parce qu'ils renferment des airs de la plupart des auteurs du temps, sont les livres d'*Airs de cour de differents autheurs mis en tablature de Luth*, publiés chez Ballard de 1602 à 1620 environ. Tous ces airs sont à voix seule avec accompagnement de luth. Ces accompagnements sont faits d'ordinaire par les musiciens eux mêmes. Cependant plusieurs recueils indiquent que les chansons ont été mises en tablature par Gabriel Bataille. un des maîtres les plus connus de cet art spécial.

à l'admettre, encore que cela choque bien des idées préconcues : l'air de cour accompagné, si différent qu'il semble, au premier abord, de l'ancienne chanson française, en dérive directement. Indiquer les étapes de cette évolution ne sera pas inutile, avant de passer à l'étude d'un art trop négligé jusqu'à présent et qui n'en a pas moins ses titres de noblesse. L'*Air de cour* marque peut-être un recul — au moins apparent — de la technique. Mais la faveur presque exclusive dont il a joui, pendant cinquante ans et plus, a puissamment servi les intérêts de la musique expressive. Il a aidé à préciser, à étendre le sentiment musical : il a tracé aussi la première esquisse de la langue que va parler plus tard l'opéra français.

En définissant les caractères de la musique au XVIe siècle, nous sommes trop portés à en exagérer quelques-uns pour généraliser à l'excès, et le peu d'exactitude de notre langue musicale ne va pas sans faciliter ces erreurs. Il est de principe de dire que cet art, exclusivement polyphonique, ne connaît que le contrepoint vocal. Mais « polyphonie » et « contrepoint » ont dans la pratique moderne un sens trop spécial. Une musique polyphonique, pour nous, c'est celle où les parties conservent leur personnalité, leurs mouvements s'opposant assez pour être perçus à part. L'intérêt de la pièce résulte justement de ces oppositions et du contraste des voix, et le contrepoint c'est l'art, justement, de faire marcher ensemble ces parties indépendantes.

Au XVIe siècle — et même plus tard — le mot garde encore sa signification étymologique. Il désigne un ensemble de règles pour la superposition de deux ou plusieurs sons devant être simultanément entendus. Le contrepointiste apprend à mettre des notes contre des notes : peu importe la façon dont elles seront disposées. Toute musique qui n'est pas simple chant monodique se rattache à son art : un simple faux-bourdon en accords plaqués ni plus ni moins qu'une pièce fuguée ou un chœur en imitations (1).

Il est très vrai que les pièces les plus significatives des maîtres d'alors sont bien polyphoniques au sens moderne. Les thèmes y circulent librement à toutes les parties dans un enchaînement savant, suivant des alternances régulières. Les imitations à différents intervalles, les canons, les artifices les plus recherchés y sont d'usage constant — jusqu'à l'abus parfois.

Cependant regardons d'un peu près le détail. Il n'est peut-être pas une seule de ces compositions où ce style ne cède parfois la place à des formes plus simples : à de simples harmonies note contre note où, par un effet naturel, s'impose la prédominance de la partie supérieure. Ces passages, qui ne sont à vrai dire qu'une façon de chant accompagné, sont assez rares dans les messes ou les motets. Ils n'y paraissent qu'à titre d'épisodes. Mais les morceaux profanes, les chansons surtout, procèdent bien plus souvent de cette sorte. On peut presque dire que c'est là leur style ordinaire (2).

Prenons au hasard un recueil de chansons, même de date ancienne : par

(1) Par conséquent, pour un théoricien de ce temps-là, toute la musique moderne, qui ne pratique plus la mélodie sans accompagnement, serait du contrepoint. La notion relativement moderne de l'harmonie nous a fait restreindre le sens du mot, bien que son extension soit rigoureusement exacte par définition.

(2) On peut dépouiller le plus grand nombre possible de chansons françaises du XVIe siècle ; on verra qu'il n'y en a qu'un assez petit nombre qui soient en écriture véritablement figurée. Ce sont les plus développées : leur forme n'est plus celle de la véritable chanson, à deux reprises, avec plusieurs couplets toujours relativement assez courts.

exemple ce volume imprimé par Attaignant en 1529, édité par M. H. Expert dans la 5e livraison des *Maîtres de la Renaissance française*. On y verra du premier coup d'œil combien l'écriture de ces gracieux morceaux s'éloigne en général de celle des ouvrages pour l'église et quel emploi extrêmement limité les compositeurs y ont fait des procédés savants.

Il se peut qu'ils aient d'abord songé à faciliter l'exécution d'une musique destinée surtout aux amateurs. Mais il faut aussi ne pas perdre de vue que ces chansons sont écrites sur des thèmes populaires, ou sur des mélodies originales de caractère tout pareil. Le charme du thème, autant que l'art du musicien, faisait ici l'agrément de la pièce. On le laissait donc assez en dehors, sans risquer de le dénaturer au cours de combinaisons trop compliquées. En définitive, hormis le cas, assez rare, où la chanson complètement intriguée ne met en œuvre qu'une formule mélodique très courte circulant à toutes les voix, ce sont là ce qu'en termes d'école on appelle des compositions sur *chant donné*.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

Publications nouvelles.

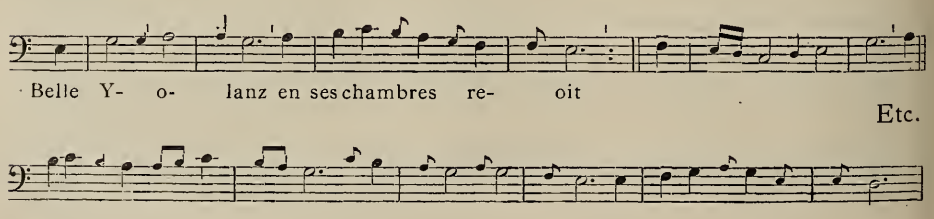
GEORG CAPELLEN : *Musique exotique en mineur, pour piano* (cahiers I et II, Leipzig, chez Breitkopf, 2 fr. 50). — Ce recueil est une collection d'airs orientaux, intéressante pour les pianistes plus que pour les savants, car ces airs sont « arrangés », d'ailleurs avec talent.

DR. FR. X. MATHIAS : *Plain-chant harmonisé*. — A l'occasion du dernier congrès de Strasbourg, M. Mathias, le célèbre organiste, publie — avec une brochure érudite et très claire, disant tout l'essentiel — l'harmonisation de chants variés : *Séquences*, *Introïts*, *Alleluias*, etc..., où la mélodie est rythmée d'après les principes de la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (*Orgelbegleitung... zusammengestellten Varii Cantus*, 1 br. in-4°, 40 p., Ratisbonne, chez Pustet).

ALBERT SCHWEITZER : *J.-S. Bach, le musicien-poète*, préface de CH.-M WIDOR (Leipzig, chez Breitkopf, 1 vol., 454 p.). — Un livre sur Bach, sérieux, précis, très compétent et écrit *en français*, est une bonne fortune pour quiconque ne peut lire l'admirable mais coûteuse et difficile monographie consacrée au grand compositeur par Philipp Spitta. Ceux qui ne sont pas familiers avec l'auteur de la messe en *si* mineur apprendront beaucoup dans cet ouvrage ; nous le leur recommandons. Malheureusement, quelques réserves s'imposent. M. Widor, qui était mieux qualifié que personne pour en écrire la préface, présente le livre de M. Schweitzer comme le « couronnement » des travaux antérieurs ; il y voit le « monument » définitif, dont les autres critiques (y compris Spitta) n'ont donné que les fondements ou les matériaux. Il y a là sans doute un excès de bienveil-

lance dont l'éminent organiste de Saint-Sulpice n'est pas dupe. 1° M. Schweitzer n'étudie nulle part le contrepoint de Bach ; 2° il n'étudie pas les modes (anciens) dont Bach a fait souvent usage ; 3° il ne donne, au point de vue technique, aucune idée de ce qu'est le « *Clavecin bien tempéré* » (1722), sur lequel nous vivons encore, et qu'il appelle lui-même une « œuvre révolutionnaire » (p. 192) ; 4° aux œuvres de musique de chambre, il consacre à peine quelques mots (p. 204-209) ; 5° en parlant des chorals, dont il s'occupe surtout, il ne dit rien d'une question très délicate : la façon de traiter les points d'orgue, etc. M. Schweitzer voit, en Bach un coloriste-symboliste, un *peintre*. Ce jugement paraît bien contestable. Enfin le livre est maladroitement composé : il débute par un parallèle entre Bach et Händel ; et il faut aller à la p. 105 pour lire : « Bach naquit à Eisenach le 21 mars 1685, etc... » L'erreur a été de vouloir (probablement après coup) transformer une bonne étude particulière sur les chorals, en étude générale, et surtout de nous dire que cette œuvre « couronne » toutes les autres. Cette étude n'en est pas moins très estimable. — J. C.

Pierre Aubry : *Les plus anciens monuments de la musique française* (Paris, Welter, édit. Un vol. Prix : 30 fr.). — Volume très soigné (qu il a fallu imprimer chez Breitkopf, à Leipzig, pour reproduire avec exactitude les vieilles notations ; travail de haute et élégante érudition, où notre collaborateur et ami, selon son habitude, se montre, par sa concision, un peu trop dédaigneux du profane Il est vrai qu'une telle publication intéresse plus les bibliophiles, les philologues et les historiens, que les musiciens préoccupés d'art pratique. M. Aubry, qui ne travaille que sur des documents authentiques examinés directement, et qui veut permettre au lecteur de suivre son exemple, donne les photographies de XXIII pages de manuscrits (xie siècle — fin du xve), en les accompagnant de leur double traduction, littéraire et musicale : *chansons de croisade*, *pastourelles*, *rondeaux*, *fragments de « Passion »*, etc... Le *Canon énigmatique* du chansonnier de Chantilly (xve siècle) est reproduit, avec une résolution de M. Riemann. M. Aubry a traduit les autres textes musicaux en suivant les règles traditionnelles exposées dans les traités du moyen âge ; il se sépare nettement (cf. p. 11) de l'école de M. Riemann, qui ne tient aucun compte de ces règles, en alléguant qu'elles ont été faites pour la composition à plusieurs parties et non pour la monodie. Nous croyons que M. Aubry est dans le vrai. Une des raisons nombreuses qui rendent suspecte la thèse allemande, c'est qu'elle aboutit à d étranges conséquences. M. Riemann est obligé, avec son système, de considérer comme « notes d'agrément » les notes qui, d après toutes les apparences, ont une valeur rythmique réelle ; il arrive, par exemple, — lui qui pourtant est aussi artiste que savant, — à donner (dans sa *Grosse Compositions lehre*, Stuttgart, chez Spemann, 1902, p. 247) des traductions comme celle-ci (tirée du *Chansonnier de Saint-Germain*, xiiie siècle) :



Cette charmante mélodie (mode dorien antique, modulant sur le lydien et le phrygien) paraît singulière, ainsi comprise ! mais il y a là une grave question, que nous ne prétendons pas traiter en quelques lignes. — J. C.

D. Hugues Gaisser : *Les « Heirmoi » de Pâques dans l'Office grec*, étude rythmique et musicale. (Un vol. in-8° de xi-108 pages, dont 24 de musique, avec un tableau de neumes grecs et deux fac-similés de mss. de musique byzantine. — Rome, Imprimerie polyglotte de la S C. *de Propaganda Fide*. Prix : 4 fr.).

Le *but* de l'auteur est de montrer, à l'aide de ces hymmes attribuées au 1er ? mode ecclésiastique grec : 1° que ce *mode* (*ré* ♮ à *ré* ♮, avec *mi* ♭ et *si* ♭) a une *tonalité dorienne* ; 2° que le *rythme* de l'hymnographie grecque est strictement *mesuré*, fondé, selon lui, non seulement sur le nombre des syllabes et sur l'accent tonique, mais encore sur la durée musicale des syllabes.

Après une courte introduction sur le rôle de *heirmos* (strophe-type servant de modèle aux autres strophes de la composition) dans l'hymnodie grecque, D. Hugues Gaïsser reproduit en notation musicale les huit odes de Pâques d'après trois manuscrits grecs d'époques différentes, en donnant pour la première spécialement trois versions conservées par tradition orale et deux autres récemment éditées. Il expose la nature du rythme de l'hymnographie grecque en général ; il étudie ensuite la structure rythmique particulière de chacun de ces huit « heirmoi » et en fixe le schéma rythmique. L'étude de chaque ode est accompagnée de la liste des anomalies qui se rencontrent dans les diverses strophes composées sur le même modèle, anomalies que l'auteur essaie de rectifier à l'aide des manuscrits. Cette étude se termine par un essai de restauration rythmique et musicale des huit odes.

L'examen critique des textes, de même que la solution absolument neuve du problème de la rythmique ecclésiastique grecque, assurent à ce travail un intérêt particulier, comme la science bien connue du savant bénédictin, professeur au Collège grec de Rome, en garantit la haute valeur scientifique.

Notre Concours.

Vingt-trois compositions nous ont été envoyées. Sept ont été éliminées, soit qu'elles aient dénoté une inexpérience trop manifeste (*Musica me juvat — Celui qui ne va pas en mesure ressemble à un homme ivre*) ou que la pensée musicale ait paru trop vulgaire (*378692*), soit enfin qu'elles nous aient été remises après le délai fixé (*Cantus pro patria — Sursum corda — A vaincre sans péril*). Quatre autres n'ont pu être classées, parce qu'elles ne remplissaient pas les conditions ; ce sont : *Dites, la jeune belle, où voulez-vous aller ? — Alma mater. — Qui vivra verra* (compositions déposées les 27 et 28 juillet). Quant aux autres, nous allons rendre compte d'abord des meilleures : dans l'ordre — tout fortuit — où nous les avons examinées, de façon à faire assister pour ainsi dire le lecteur à notre propre travail. Nous donnerons ensuite le résultat.

Nous ignorons — et voulons ignorer encore - les personnes. Nous étions à la recherche du talent. Voici, en toute sincérité, le résultat de notre enquête.

Parmi les pièces envoyées, il en est plusieurs d'un mérite solide et qui ne peuvent être parties que de la plume de musiciens habiles et instruits. Néanmoins

toutes — ou presque toutes — témoignent d'une gêne réelle. Le style en est souvent bien plus instrumental que vocal, au grand détriment de la facilité d'exécution. D'inutiles recherches y viennent parfois obscurcir la pensée, trop souvent faible et sans couleur. Le développement, malgré les artifices les plus ingénieux, ne procède pas toujours avec aisance Il est visible que les musiciens, à qui l'opéra moderne ne fournit plus l'occasion de chœurs formant un tout complet, s'y trouvent un peu dépaysés dès qu'ils ne se satisfont point de la vulgarité monotone des effets de presque tous les « morceaux d'orphéon ». Ceci, au grand détriment de l'art.

Il faut donc espérer — et la *Revue musicale* s'y emploiera de toute sa force — qu'aboutiront les efforts tentés pour infuser une vie nouvelle à la musique chorale, pour en faire naître le goût parmi la jeunesse des établissements publics d'instruction et pour créer partout des sociétés sérieuses et musicalement dirigées. Une fois assurés de bons exécutants et d'un public intelligent, les artistes reviendront vite à un genre aussi naturel, aussi populaire, et qui a compté tant de chefs-d'œuvre.

Pour aujourd'hui, en renouvelant nos remerciements à M. Daniel Osiris, nous félicitons nos deux lauréats, les cinq compositeurs qui ont mérité une mention très honorable, et nous les prions, pour surcroît de régularité, de nous envoyer eux-mêmes les noms correspondant aux devises. Nous les publierons dans notre prochain numéro avec les compositions couronnées.

La Revue musicale.

Voici maintenant les pièces retenues :

En attendant mieux. — Composition fort estimable, d'une écriture correcte, mais d'un style un peu terne. Les oppositions entre le premier et le second couplet du texte n'ont pas été rendues. Tout est écrit d'un même rythme et dans le même sentiment. Quelques gaucheries de réalisation dans le divertissement. Enfin les idées musicales sont sans relief suffisant, sauf peut-être le premier thème « *Vivat, vivat* » assez bien venu. Elles sont aussi trop écourtées, et aucun développement n'est même esquissé. La pièce paraît ainsi monotone.

Ai-je mieux réussi ? — Quoique mieux venue et plus musicale, cette pièce mérite à peu près les mêmes critiques que la précédente. L'auteur a mieux rendu le sens des paroles et usé à propos de rythmes plus variés. Les développements restent encore insuffisants et l'entrée fuguée du divertissement syllabique *Tra la la...* est faible. Ces deux compositions sont encore, à peu de chose près du moins, de la « musique d'orphéon » très honorable.

Lutter pour vaincre. — Ce chœur se présente accompagné, bien que l'accompagnement n'y soit rien de plus que la transcription au piano des voix. Cette fois les idées, suffisamment variées, correctement présentées, sont développées ; peut-être même un peu trop, car le morceau est bien long sans que l'intérêt progresse ! Malheureusement ces idées ont peu de relief, et l'écriture est bien peu polyphonique. Un style plus intrigué eût été pourtant nécessaire en une pièce d'aussi grandes dimensions. La seconde partie surtout, où s'expose un thème assez expressif « Vers la montagne ou vers la plage » a d'inutiles répétitions. Le *fugato* du divertissement est peu dans le style qu'il faudrait. Enfin on peut signaler quelques fautes de prosodie assez choquantes. Cependant ce travail, malgré ses imperfections, témoigne d'un effort sérieux.

Vivat ! Voici les vacances. — Encore un chœur accompagné, cette fois dans le véritable sens. Le style en est élégant et facile. C'est l'œuvre d'un artiste, mais un peu trop superficiel. Le tort principal du morceau, c'est qu'il n'est pas assez choral. Presque tout le temps les voix alternent, exposant monodiquement le thème, et l'accompagnement de piano réalise seul l'harmonie. Il y a là l'excès d'une louable intention. C'est un procédé bon au théâtre — et ce chœur ferait en effet un très joli chœur d'opéra comique — mais il convenait assez peu ici. Le second couplet est spirituellement traité et la fugue du divertissement est une bonne fugue..... de Conservatoire, d'un effet probablement piquant à l'exécution. L'œuvre est gracieuse en somme, quoiqu'elle manque de force et d'ampleur.

Spiritus flat ubi vult. — Composition curieuse et de valeur réelle, gâtée malheureusement par d'inutiles complications. Pourquoi cette mesure à cinq temps qui ne répond guère au rythme des phrases et qui n'est conservée qu'au prix d'efforts trop visibles ? L'auteur a fait preuve d'un sentiment harmonique remarquable, encore qu'un peu trop directement emprunté à l'art de M. Debussy. Mais il se complaît à des hardiesses difficilement admissibles dans un chœur à voix seules. L'accord de seconde (*si*, *do*, *mi*, *sol*) par lequel il débute est presque inexécutable, ainsi présenté *fortissimo*, sans préparation. Tant pour le rythme que pour l'intonation, ce morceau présenterait d'extrêmes difficultés : il ne serait accessible qu'à des chorales de premier ordre. Il paraît aussi de proportions trop restreintes Ce qui s'explique, puisque l'auteur s'interdit toute répétition de paroles et que le caractère beaucoup plus harmonique que mélodique de ses thèmes rend le développement musical difficile. Cependant la phrase, à peine esquissée et si bien venue pourtant, du second couplet, eût pu sans peine être étendue davantage. Malgré ces partis pris et ces défauts, cette composition reste extrêmement intéressante.

Le mal temps passe et retourne le bon. — Celle-ci est très supérieure, et s'est placée du premier coup, au-dessus des précédentes. C'est l'œuvre d'un musicien maître de sa technique et à qui cette pleine possession du métier n'enlève rien de sa spontanéité ni de sa vigueur. Ici aucune recherche de l'effet pour l'effet, ni de la difficulté pour elle-même. Il y a sans doute des passages malaisés à bien rendre — encore qu'aucun ne soit au-dessus des forces d une chorale exercée ; — mais on voit qu'il n'en pouvait être autrement sans diminuer le bon effet de l'ensemble. Presque tout est à louer dans le détail. Le « *Vivat* » du début est énergique, brillant et tumultueux comme il convient : la phrase expressive du second couplet, originale et pénétrante, s'unit délicieusement aux harmonies fines et recherchées qui la soutiennent en un ensemble mouvementé d'une charmante couleur. Tout le divertissement, traité à deux chœurs, est très ingénieux : le thème, franchement vocal, s'accompagne de son propre renversement et se combine de façon très variée avec les traits en tierce du second chœur. Ce même thème se superpose, pour la conclusion, avec les accords du « *Vivat* » du début ; le tout forme un finale mouvementé, très vivant et certainement d'un excellent effet.

Il est inutile de poursuivre l'examen détaillé de cette composition de très grand mérite. Ce qu'il faut faire ressortir cependant, c'est l'équilibre de l'ensemble, l'exacte proportion des parties, la variété et l'originalité des motifs, mais plus encore peut-être la très bonne écriture polyphonique, grâce à quoi les combinaisons en apparence les plus complexes se présentent avec une aisance et une

clarté parfaites. Assurément l'auteur s'est rendu familiers les maîtres du contrepoint vocal du XVIe et du XVIIe siècle. Il use de leurs procédés les plus raffinés sans aucunement pasticher leur style. Son œuvre montre tout le parti qu'un artiste moderne en peut tirer, tout en demeurant original.

Beethoven. — Composition très sérieuse et de haute valeur, témoignant d'une grande expérience de la composition musicale et d'une habileté technique peu commune. Les idées mélodiques sont de très bonne qualité, l'écriture ferme, l'ensemble bien équilibré. L'emploi de la formule de début « *Vivat ! voici les vacances !* » comme une sorte de *leit-motiv* est du plus agréable effet. Le divertissement est traité avec science et avec esprit. Dans la dernière partie, réminiscence — d'ailleurs légitime — de Bizet. Ce travail considérable (26 pages) contient un accompagnement visiblement destiné à l'orchestre. L'exécution de la partie vocale serait un peu difficile pour les élèves de nos lycées.

Araignée du soir. — Travail intéressant et de réel mérite ; malheureusement, il n'a pas l'ampleur et l'originalité qu il faudrait pour que nous puissions le proposer à l'Administration universitaire pour des exécutions officielles.

Après long examen, il nous a paru équitable de nous arrêter à la décision suivante :

Premier prix (600 francs) :

A partager entre les auteurs des deux compositions portant les devises suivantes : 1° *Le mal temps passe et retourne le bon* ; 2° *Beethoven.*

Mentions très honorables :

1° *Vivat ! Voici les vacances !*
2° *Ai-je mieux réussi ?*
3° *Spiritus flat ubi vult.*
4° *En attendant mieux.*
5° *Araignée du soir.*
6° *Lutter pour vaincre.*

Les concurrents n'étant pas de ceux à qui on donne des encouragements pour un devoir d'écolier fait avec application, nous n'avons pas jugé utile d'établir d'autres catégories de mention. Nous publierons les noms, et un premier chœur, dans notre prochain numéro.

Actes officiels et Informations.

Opéra. — M. le Directeur du Théâtre national de l'Opéra vient d'être autorisé par l'administration des Beaux-Arts à engager Mlle Chenal, élève du Conservatoire national, 1er prix de chant et 1er prix d'opéra au concours de 1905.

Opéra-Comique. — M. A. Carré a été également autorisé à engager les lauréats du Conservatoire national ci-après :

M. Lucazeau, 1er prix d'opéra comique ;
Mlle Miral, 1er prix de chant, 2e prix d'opéra comique ;
Mlle Mathieu-Lutz, 2e prix d'opéra comique.

Conservatoire. — La distribution des prix aux lauréats du Conservatoire national a eu lieu le 3 août, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz.

A cette occasion, les distinctions suivantes ont été décernées aux professeurs de cet établissement, savoir :

Croix de chevalier de la Légion d'honneur : M. Hasselmans, professeur de harpe ;

Rosette d'officier de l'Instruction publique : MM. Rémy, professeur de violon, Lœb, professeur de violoncelle, et Mme Vinot, professeur de solfège.

Festival Bourgault-Ducoudray. — La ville de Brest, agissant au nom de la Bretagne tout entière, vient d'avoir l'excellente idée d'organiser un festival Bourgault-Ducoudray. Dans une soirée des plus brillantes, avec un succès très grand et très mérité, on a fait entendre la *Chanson de Bretagne*, la *Rapsodie cambodgienne*, le *Carnaval d'Athènes*, le prélude du 3e acte de *Thamara*... Cette manifestation artistique a fait honneur à l'orchestre et aux chœurs de la ville de Brest.

M. Pierre Séchiari. — De Pavlosk (gouvernement de Saint-Pétersbourg), qui est « une sorte de Saint-Germain à côté de la capitale russe », nous recevons une lettre disant le très gros succès obtenu en ce moment par notre compatriote et ami Pierre Séchiari, premier violon solo des concerts Lamoureux. Pavlosk paraît bien loin de Porstmouth !

Gabriel Soulacroix. — Très vif a été pour nous le regret de sa mort ; Gabriel Soulacroix était un chanteur exceptionnellement doué : très étendue dans le registre aigu, sa voix fraîche et facile avait été longtemps applaudie au théâtre de la Monnaie, à l'Opéra-Comique, à la Gaîté (rôle de *Rip*), à Monte-Carlo. Le comédien et l'homme étaient aussi charmants que le chanteur !

Digne. — Par arrêté préfectoral du 31 juillet, M. Fabre (Edouard) a été nommé professeur de solfège et de clarinette à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Gouven, démissionnaire.

La musique aux fêtes d'Orange. — Les représentations organisées par les soins de la Société des Grandes Auditions musicales de France ont eu lieu avec grand succès au Théâtre antique d'Orange. Il est à regretter seulement, en ce qui concerne la partie musicale de ces fêtes. qu'une fâcheuse circonstance soit venue faire perdre à la représentation des *Troyens* de Berlioz son caractère véritable. Une indisposition du ténor chargé du rôle d'Enée a entraîné, au cours de la pièce, la suppression de tous les épisodes où figure le héros troyen dans la dernière partie de l'œuvre.

Il est inutile d'insister sur le résultat de cette mutilation, peut-être forcée, mais à coup sûr déplorable. Ce n'était plus les *Troyens*, mais une sélection, des fragments de l'opéra que le public était convié à écouter. Et l'économie du drame tout entière se trouvait faussée d'autant plus que, pour ceux qui ne le connaissaient point et qui n'étaient pas avertis des coupures, tout, ou presque, devenait difficile à comprendre.

Ces réserves faites, il convient de louer l'excellence de l'exécution musicale. M. Ed Colonne l'a dirigée comme il le sait faire, avec cette intelligence profonde et pénétrante du génie du maître dont il a restauré le culte en France. Mme Litvinne fut, dans le rôle de Didon, pleine de vaillance et de style. Les autres rôles ne furent pas indignes d'une telle protagoniste. Les chœurs et l'orchestre se montrèrent précis, robustes et expressifs à souhait.

La mise en scène, confiée aux soins de M. Raoul Gunsbourg, fut fort belle, malgré les difficultés qui résultent de la représentation sur une scène telle que celle du Théâtre antique. Il est certain que les chefs-d'œuvre du théâtre musical moderne ne sont pas parfaitement à leur place devant le mur illustre et gigantesque d'Orange.

Destitués de leurs décors, bien des scènes deviennent d'une signification peu précise, d'autant moins précise que l'auteur s'est efforcé de joindre plus indissolublement la musique au drame.

Enfin l'acoustique, excellente pourtant, du monument n'est pas parfaitement convenable à la musique, à celle-ci surtout, d'expression intense et de réalisation minutieuse et fouillée. Cet orchestre merveilleux de Berlioz donnait parfois l'impression qu'il sonnait en plein air, et bien des effets délicats et importants ont été obscurcis plus qu'il n'eût fallu. En somme, si le théâtre d'Orange doit s'ouvrir à la musique, il conviendrait que cette musique fût faite pour lui. C'est un art qu'il appartient à nos maîtres de créer.

Le *Mefistofele* de Boïto ne viendra pas aider à leur recherche. Le style violent, brutal et conventionnel de cet opéra trop célèbre, son emphase et sa trivialité, son romantisme démodé et puéril, jurent avec la majesté du lieu. La vogue intermittente mais prolongée de cette musique médiocre a de quoi surprendre. A Orange il n'a pas paru qu'elle ait plu grandement. Le talent des interprètes, de Mme Cavalieri, Marguerite un peu plus gracieuse qu'il n'était nécessaire, et de M. Chaliapine, Méphistophélès étonnant, en fit tout le succès. Mais M. Chaliapine est un chanteur et un comédien si merveilleux, il joue ce rôle avec une telle puissance et une telle grandeur qu'il arrive presque à transformer la musique. Beaucoup penseront qu'il n'est pas possible de lui décerner un plus bel éloge.

X.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 juillet au 19 août 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 juillet	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	17.938 41
24 —	*Aïda.*	Verdi.	16.162 41
26 —	*Le Trouvère. — Coppélia.*	Verdi. L. Delibes.	15.059 76
28 —	*Faust.*	Gounod.	18.076 41
31 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.582 41
2 août	*Tannhäuser.*	Wagner.	14.783 76
4 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	15.375 41
7 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.826 41
9 —	*Faust.*	Gounod.	17.818 26
11 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.576 91
14 —	*Tannhauser.*	Wagner.	18.024 41
16 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.599 26
18 —	*Faust.*	Gounod.	18.837 50

N. B. — *L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro la suite des cours du Collège de France* (Introduction à l'histoire de la musique) *et une très remarquable étude de notre collaborateur Michel Brenet.*

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Farandole Provencale

Georges ANGLEBEL

Allegro Moderato

8

ff p mf

Ped.

f

Ped.

ff

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

mf

Ped. Ped. Ped.

8

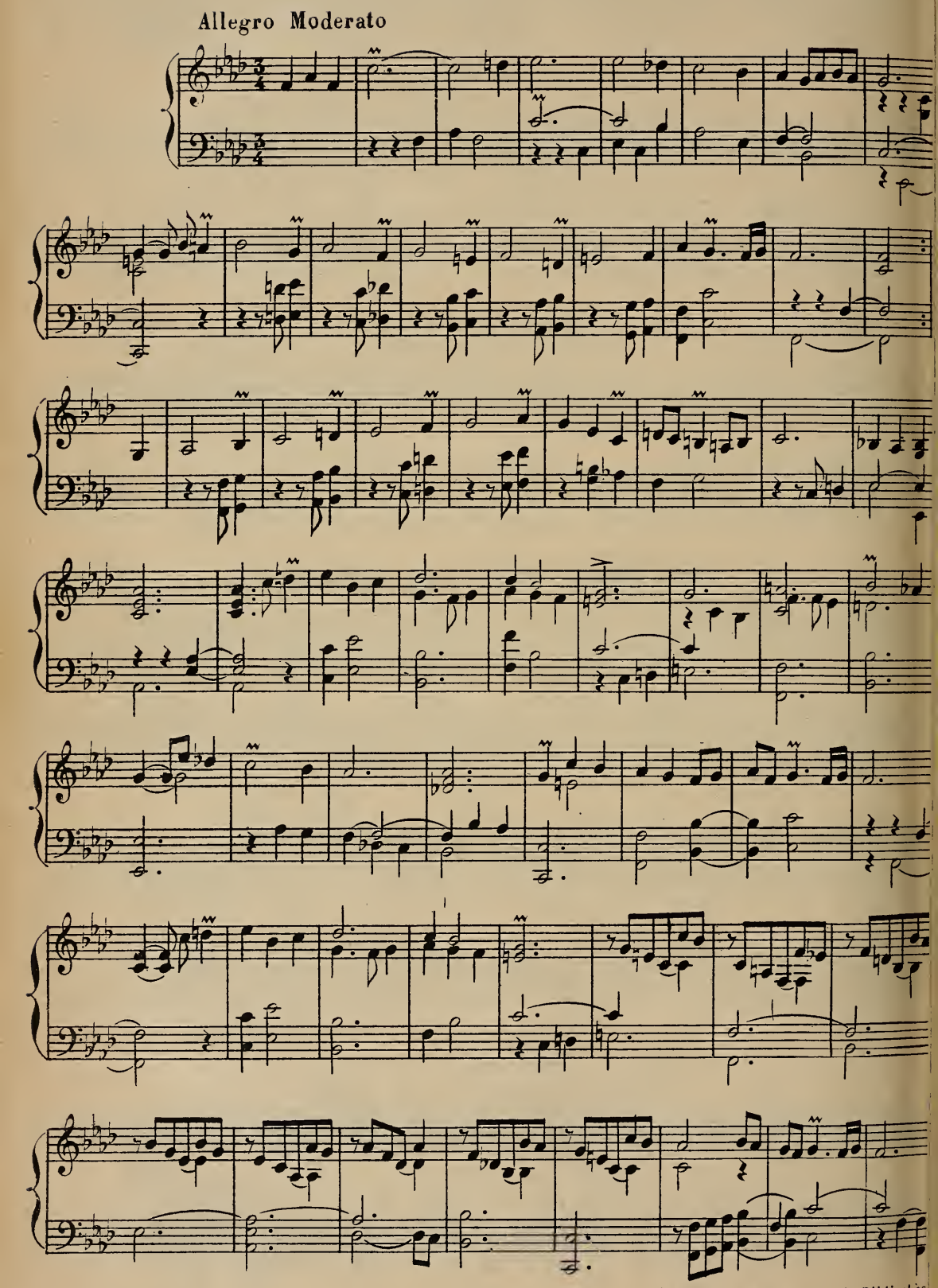
p mf

Courante

pour le Luth.

MEZANGEAU
(vers 1650)

Allegro Moderato



Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

(D'après un Manuscrit de la Bibliothèque de l'Université de Bâle.)

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 18 (cinquième année) 1er Octobre 1905.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA MUSIQUE ET LA MAGIE (2e *leçon*). — XII.

(D'après la sténographie de M. Flachat, à Montreuil sous-Bois).

« La puissance du compositeur, dit R. Wagner, n'est pas autre chose que celle du magicien. C'est bien dans une situation d'enchantement que nous place l'audition d'une symphonie de Beethoven. » (*Gesamm. Schriften und Dicht.*, *IX*, *86*). Est-ce là un « mot » brillant d'écrivain, comme on en trouve tant dans la critique musicale ? Non certes ; plutôt un mot d'artiste, de philosophe et d'historien tout à la fois. Wagner développe sa pensée à la manière allemande, avec une métaphysique un peu compliquée mais très nette, et qui ne laisse pas de rappeler le mythe platonicien de la caverne : « Nous regardions jusqu'ici à la lumière du jour, ajoute-t-il, une image peinte et transparente : voici que Beethoven, dans le silence de la nuit, place cette image entre le monde des apparences et l'*être intérieur de la nature ; et c'est de l'essence des choses qu'il tire la lumière donnant à l'image sa transparence.* Aussi, par une sorte de prodige, l'image devient-elle vivante : devant nous apparaît un second monde dont le plus grand chef-d'œuvre d'un Raphaël ne pourrait donner aucune idée » (*ibid.*). Cela veut dire, plus simplement : le peintre nous présente des images toutes superficielles ; le musicien, même quand nous avons les yeux fermés, « dans le silence de la nuit », nous met en rapport direct avec la vraie réalité, avec l'âme intérieure, l'essence et le dedans des choses. Et nous voilà déjà en pleine magie !... Les images du peintre sont mortes et glacées ; celles du compositeur participent de la vie universelle et cachée qui soutient le monde. Instinctivement, l'homme croit que la musique exprime ce qu'il y a de plus profond dans les êtres vivants ou dans les choses ; il voit dans la musique un art d'imitation. « A une époque où la peinture et la sculpture n'existaient pas encore, les poètes étaient les peintres », dit Langlois (1) ; on peut ajouter que le poète primitif est un chanteur ; ce rapport d'*expression* et d'*imitation*, il le transforme en rapport d'*identité* ; et de la croyance à cette identité, il tire aussitôt l'idée d'un *pouvoir* tout-puissant à exercer sur les phénomènes naturels, sur les sentiments et les actes des

(1) L. Langlois, *Rig-Véda ou Livre des hymnes* (1848, t. I, Intr. vij).

autres hommes, sur les dieux eux-mêmes. Par le chant, il croit arriver à une sorte de mainmise sur l'invisible. J'insiste sur cette manière de présenter les faits que je vais étudier. Ce que la doctrine des Grecs, celle de Wagner et de Hegel, explique et traduit en brillantes formules, ce n'est pas autre chose que la magie des primitifs. Ainsi s'établit une suite logique entre toutes les parties de nos études : nous sommes, encore ici, à un carrefour d'idées et de faits : de divers côtés, le regard voit des perspectives différentes, mais il saisit l'harmonie et l'unité de l'ensemble. Après avoir parlé de la *pensée musicale*, après avoir montré comment le sentiment, l'imagination, l'intelligence la plus haute et la plus abstraite pénètrent l'œuvre du musicien, nous allons appuyer toutes ces idées sur de nouvelles séries de faits précis, les vérifier à l'aide de l'histoire, ou, tout au moins, en suivre la réalisation dans la vie sociale. Nous les retrouverons ensuite sous une autre forme, lorsque nous examinerons l'opinion des grands penseurs allemands sur la musique, et que, des manifestations les plus instinctives de la vie, nous passerons à ses manifestations de l'ordre intellectuel le plus élevé.

I

On sait qu'il y a, dans le langage que nous parlons tous les jours, des locutions auxquelles nous n'attachons plus une valeur rigoureuse, mais qui se rattachent à des faits ou à des idées ayant eu autrefois une signification très importante. « Offrir ses *hommages* » à une dame, nous vient des institutions féodales ; le « *Dieu vous bénisse* ! » dont on souligne un éternuement, le mot « lunatique » appliqué à un homme distrait, sont des survivances verbales de vieilles superstitions ; etc. etc. Ce ne sont pas des cas exceptionnels ; c'est une règle générale applicable à *toutes* les locutions. En voici qui nous intéressent particulièrement.

Tous les maîtres de musique s'accordent à dire que la première qualité du chanteur, c'est « le *charme* ». Et nous disons couramment : « le ténor X... a une voix *charmante*... je suis sorti *enchanté* de ce concert ». Rien n'est plus banal. Mais levons le rideau sur les choses passées ! Le mot « charme » vient du mot *carmen* ; « enchanter » vient de *incantare*. Or, sous leur forme latine ou française, ces deux vocables désignaient jadis les choses les plus graves et les plus redoutables : le « carmen » avait un caractère surnaturel ; on se servait de « l'incantation » pour consommer tous les crimes ou pour conjurer tous les maux. A l'aide du chant, on se croyait en mesure de « charmer » un vêtement, c'est-à-dire de lui communiquer des vertus magiques ; de sauver un malade, de rendre une arme toute-puissante, de paralyser la force d'un ennemi, de faire apparaître le diable, de guérir ou de tuer. L'art du chanteur est aujourd'hui un art désapproprié ; c'était autrefois un art tout pratique, fait de véritables « recettes » et doté, par la croyance universelle, d'un pouvoir si étendu que maintes fois le législateur dut intervenir. Voici quelques témoignages. On lit dans un document du xve siècle : «... *Tous guérirent, excepté icellui Estienne, qui fit* charmer *la plaie qu'il avait sur la tête*, sans autre remède y quérir » (1). On lit dans une pièce de 1457 : «... *Lequel Anglais se fist, comme l'on dit,* charmer *par un franc-archier* » (2). Et dans un document du siècle précédent : « Icellui Jehan s'en ala

(1) *Lettres de rémission*, année 1444, registre 176, charte 233.
(2) *Ibid.*, année 1457, registre 189, charte 157. — Cf. année 1402, reg. 257, ch. 254.

sans faire aucune diligence d'envoyer quérir mire ne physicien, fors seulement qu'*il se feist conjurer la plaie par un homme dudit lieu* » (1). De 1387 : « Le suppliant férit ledit Nepveu d'un seul coup *charmé de paroles seulement* ; ledit Nepveu alla de vie à trespassement » (2). Primitivement, comme les mots eux-mêmes l'indiquent, on chantait la formule magique ; plus tard, on la récita. (Cette évolution est celle de la prière elle-même dans toutes les religions.) En dernier lieu, l'écriture fut employée (3). La loi distinguait les « enchanteurs » malfaisants : « *Ne sera pas enfermé* en vertu de ce statut... quiconque aura fait les *incantations susmentionnées pour guérir quelqu'un* ou le délivrer, par tout autre moyen permis, de *quelque infirmité* » (4). Guillaume, abbé de Saint-Thierry, raconte que Bernard, enfant, étant tourmenté d'un violent mal de tête, « on lui amena une femme pour apaiser sa douleur *par des charmes* » (5). Mais il y avait aussi *les chants magiques du diable*, « carmina diabolica », dont s'armaient la malice et l'hérésie : « *Tu t'es servi de ces chants*, dit Réginon : *tu feras pénitence pendant vingt jours* » (6).

Le chant magique au moyen âge a été une arme défensive et offensive. Il y a un décret de Tassilon, duc de Bavière (VIIIe siècle), où il est dit : « Dans les jugements de Dieu, il faut commencer le combat dès que les adversaires ont tiré les places au sort, *de peur qu'ils ne se tendent des embûches au moyen de chants magiques, de machinations diaboliques et autres artifices* (7). » On lit dans un récit de guerre : « [Pendant un des assauts donnés par les croisés à Jérusalem], comme deux femmes voulaient ensorceler une de nos catapultes, une pierre, lancée avec force, tua les deux femmes, *qui faisaient des incantations* » (8). On a cru préserver les morts de toute profanation en clouant leur cercueil avec des clous qu'on dotait d'un pouvoir magique à l'aide d'une incantation. Dans le Dictionnaire de Daremberg et Saglio (9) est reproduit un de ces clous sur lesquels on lit : « *ter dico, ter incanto*... je dis trois fois, je *chante* trois fois la formule ». Remarquons en passant que l'usage de répéter un certain nombre de fois un thème mélodique important, paraît avoir été aussi une règle dans l'emploi des formules d'enchantement. — Hincmar, archevêque de Reims, parle de personnes qui étaient revêtues d'habits *enchantés* (10).

C'est dans l'histoire de l'Eglise au moyen âge, dans le texte de ses mesures

(1) *Lettres de rém.*, année 1397, dans les Cartons des Rois, reg. 152, charte 92.

(2) *Lettres de rém.*, de l'année 1387, Cartons du Roi, reg. 131, charte 142 (aux Archives).

(3) Cf. le remède conseillé contre les inflammations d'yeux dans *Marcelli de medicamentis empyricis* etc., publié par Janus Cornarius, Bâle, Froben, 1536, in f°, ch. VIII, p. 58.

(4) *Statut de Mantoue*, liv. I, ch. 83 : « *Per hoc statutum non includatur... qui vel quæ prædictas incantationes fecerit ad sanandum vel liberandum aliquem de aliqua infirmitate et alio modo licito* ».

(5) *Vie de saint Bernard*, liv. I, ch. II (traduction), dans la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France* publiée par Guizot, Paris, 1825, t. X, p. 152.

(6) « Cantasti carmina diabolica super mortuos : XX dies pœnitens » (*Reginonis libri duo de ecclesiasticis disciplinis et religione christiana*, édit. Baluze, Paris, Muguet, 1771, in 8°, § 71, p. 153. — Cf. *Ratherii Synod. ad presbyteros*, § 11, dans Migne, Patr. t. 136, p. 565 ; — Césaire d'Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, t. Ier, p. 41 : « *Bone frater, diabolum aliquando per carmina vocare consueri.* »

(7) Reproduit par Pertz, dans ses *Monuments de l'Histoire germanique*, t. III, p. 365.

(8) *Historia Francorum qui cæperunt Jerusalem* (*Recueil des historiens des croisades publié par l'Académie des inscriptions*. Historiens occidentaux. t. III, p. 299).

(9) T. I, fig. 1616.

(10) *De divortio Lotharii regis et Teutbergæ*, dans le Recueil des *Historiens de la Gaule* de Dom Bouquet, t. VII, p. 192-194.

prohibitives, dans celui de ses prédicateurs, de ses hagiographes, et aussi, il faut bien le dire, dans la liturgie, qu'on trouverait les preuves les plus nettes — ou la survivance — d'une foi réelle dans le pouvoir magique du chant. Il y a telle prose de Notker dont se servaient certaines personnes pour nuire à distance, et que le concile de Cologne dut interdire. L'hagiographe Colgan, qui, dans ses 2 volumes parus à Louvain en 1647, a raconté la vie de trois célèbres thaumaturges, nous fait ainsi connaître (1) un épisode de la vie de saint Patrice. Après s'être sanctifié par le jeûne, Patrice s'est retiré dans la solitude. Les démons viennent le harceler sous la forme d'oiseaux noirs et infects rappelant les Harpies de la mythologie antique. Il les combat d'abord en récitant des prières, mais en vain. Il se met alors à chanter; les anges viennent à son secours et font entendre une mélodie merveilleuse. Patrice va jusqu'à jouer des cymbales ; les démons se retirent alors et paraissent céder au pouvoir de la musique.

Dans un sermon qui nous reporte aux premiers temps du christianisme, saint Irénée distingue le chrétien du païen, de la manière suivante : *Nec invocationibus angelicis facit, nec incantationibus* : « Il (le chrétien) ne se livre pas à des pratiques superstitieuses par l'invocation des anges et par des chants magiques (2). » Pour désigner l'opération magique ainsi définie, le prédicateur emploie le mot *facere*, qui, dans Virgile (Eglogue III, v. 77 : cum *faciam* vitula pro frugibus...), a le même sens ; et il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est le mot le plus usuel, le plus banal, qui a servi à désigner l'opération magique, comme si celle-ci était l'action par excellence. (Elle s'appelle en bas latin *factura*, en italien *fattura*, en portugais *feitigo*. Jacob Grimm a rapproché le mot *Zaubern, enchanter*, des expressions gothiques et anglo-saxonnes qui signifient *faire*.)

L'Eglise a toujours été hostile à la magie; mais elle en conserve encore, à son insu sans doute, certains usages. Elle pratique l'exorcisme à l'aide de formules qui, après avoir été chantées, sont devenues des formules de récitation. Dans des recueils spéciaux, Kopp, Fabricius, Martène, nous ont montré combien elles étaient nombreuses autrefois ; pour en saisir l'origine, il faudrait remonter aux antiques civilisations de l'Orient (3).

II

La magie musicale, au moyen âge, est à la fois un produit spontané et un legs des civilisations antérieures. Le Code théodosien (l. XVI, titre X) et les Institutes de Justinien (l. IV, ch. XVIII) considèrent comme des crimes tombant sous l'application d'une loi spéciale (la loi Julia) l'usage des chants capables de nuire, ou même de consommer l'homicide. Nous savons l'importance capitale du rôle qu'a joué le « carmen » dans le droit primitif des Romains, dans leur religion, dans la médecine populaire, comme dans la vie romanesque et sentimentale décrite par les poètes élégiaques du siècle d'Auguste.

Avant de désigner, comme une sorte de résidu, le vers qu'écrit dans le silence du cabinet un poète délicat, ou un simple texte de récitation, ou encore un

(1) T. II, p. 138.
(2) Migne, P. G., t. VII, col. 830.
(3) V. les formules d'exorcisme traduites par Fossey (*la Magie assyrienne*, Paris, Leroux, 1902, p. 193 et *passim*).

acte manuel (comme dans Pétrone), le « carmen » a été successivement une formule solennelle de pacte après la guerre (1), une formule de prédiction (2), une loi ou un « commandement » religieux (3), une proclamation solennelle pour commencer un acte de la vie sociale (4) ; mais tout d'abord il a été un *chant* sacré (5) ou satirique (6), un chant de triomphe (7), un chant de salut (8) ou de malédiction (9), en un mot, un chant magique. Comment chantait-on à Rome, au moment où fut rédigée la loi des XII tables qui punit le chanteur criminel jetant un sort sur la moisson (qui fruges *incantasit*... qui *malum carmen incantasit*) ? Très mal, sans doute, si tant est qu'on chantât, et que le sens initial du mot *carmen* ne fût pas déjà affaibli ; mais peu nous importe : l'usage du mot atteste la croyance qu'il perpétue, et cela nous suffit. Le rôle sociologique du « carmen » n'est pas contestable.

Des Latins passons aux Grecs : nous trouvons que le mot ἀοιδή = *chant*, a eu des sens parallèles à ceux du mot *carmen* ; et les raisons s'accumulent, de part et d'autre, pour nous amener peu à peu jusqu'à la notion du chant magique pratiqué dans les civilisations antiques de l'Orient, comme celles des Assyriens et des Egyptiens.

Chez les Latins, comme partout, la magie a été une création de l'esprit populaire. Mais les superstitions orientales à la fin de la République et sous l'Empire sont venues, comme dit Juvénal, se déverser dans le Tibre. Presque tous les magiciens en vogue viennent alors de l'Egypte, de la Thessalie ou de l'Asie ; et certaines pratiques paraissent manifestement d'origine étrangère. Tibulle veut délivrer celle qu'il aime de la tutelle d'un Bartholo ou d'un Sganarelle ; il lui envoie le texte d'une chanson qu'une sorcière a composée exprès pour lui, et dont l'effet sera infaillible. Il ajoute : « Chante-la trois fois, et crache trois fois après l'avoir chantée :

Ter cane, ter dictis *despue* carminibus (10) »

Ce trait bizarre se retrouve ailleurs, dans Virgile (11), dans Perse (12), dans Pétrone (13). Il est aussi dans Théocrite (14). Or, M. Fossey nous avertit que « les Assyriens attribuaient une puissance très grande aux sécrétions de la bouche » (15). N'y a-t-il pas filiation entre ces faits ? Et de la connexité de quelques détails du rituel magique, ne pouvons-nous pas conclure à une connexité générale de l'ensemble ? La magicienne de Théocrite elle-même, en énumérant les recettes dont elle dispose déclare tenir l'une d'elles « d'un Assyrien » (16).

Les incantations forment plus de la moitié des textes religieux que nous ont

(1) Tite-Live, l. I, ch. XXIV. — (2) Id., l. XXV, 12 (formule en prose), et l. X, ch. VIII (carmina Sibyllæ). — (3) Id., l. XXIX, ch. X (un *carmen*, trouvé dans les livres Sibyllins, ordonne que la statue de Cybèle soit amenée de Pessinunte). Cf. l. I, ch. XXIV (lex horrendi carminis). — (4) Id., l. XXXIII, ch. XXXII (formule solennelle déclarant ouverte la cérémonie des jeux isthmiques). — (5) Id., l. XXVII, ch. XXXVII (Decrevere.. pontifices et virgines ter novenæ, per urbem euntes, *carmen canerent*). Il s'agissait de purifier la ville souillée par la naissance d'un hermaphrodite et par d'autres prodiges — (6) Id., l. XXVIII, ch. IX, et l. XXXIX, ch. VII. — (7) Id., l. III, ch. XXIX. — (8) Id., l. XXXI, ch. XII. — (9) Id., l. XXXI, ch. XVIII (exsecrabile carmen).

(10) Elégies, liv. I, v. 54. — (11) *Ciris* (attribué à V.), v. 372 et 373.

(12) Sat. II, v. 33. — (13) « Cervicem vinxit meam ; mox turbatum sputo pulverem medio sustulit digito, frontemque repugnantis signavit. *Hoc peracto carmine*, ter me jussit exspuere. »

(14) VI, v. 39.

(15) *Libr. cit.*, p. 43. Cf. la formule d'exorcisme traduite p. 149 (ibid.).

(16) Idylle II, v. 162.

conservés les tablettes cunéiformes des Assyriens. Ce sont des formules considérées comme toutes-puissantes contre les mauvais esprits et contre le mal physique. On éprouve un sentiment de stupeur et de pitié rétrospective quand on songe à ce qu'était la vie des hommes dans ces sociétés lointaines. L'Assyrien se croit constamment entouré d'êtres invisibles, cruels et rapaces. Ces démons, ces *utukku*, sont comparés aux « tempêtes immenses qui s'abattent des cieux ». Ils mangent la chair, boivent le sang des hommes, les empêchent de dormir ou de prendre aucune nourriture et « broient le pays comme de la farine ». Ils sont le principe du mal ; « ils sont méchants, ils sont méchants », dit avec insistance une incantation. Comme ils ne connaissent ni la miséricorde, ni la raison, ni la fidélité, il faut agir sur eux *par contrainte* : de là l'opération magique, efficace par sa seule vertu, capable de produire le mal comme le bien, malgré les dieux dont elle enchaîne la volonté. Et dans l'opération magique, l'élément initial et souverain, c'est la voix, c'est le chant. Pour le primitif, le chant a été un libérateur, au moment où la crainte enveloppait le monde. Il est peu vraisemblable, assurément, que les contemporains d'Asurbanipal aient *chanté* les formules que nous connaissons; pas plus que Virgile ne *chantait* lorsqu'il disait : *arma virumque* cano !... Mais derrière la forme moderne de l'incantation comme derrière le vers du poète cultivé, transparaît un type beaucoup plus ancien : le récitatif musical. Cette induction est autorisée partout, par les textes qu'on a publiés depuis Fr. Lenormant (1).

Une dernière idée va nous faire remonter encore plus loin dans le passé et dans la doctrine de la magie musicale.

III

Pourquoi, dans les religions modernes, le chant fait-il partie de la liturgie? L'usage de la prière chantée est-il raisonnablement compatible avec l'idée d'un Dieu pur esprit, omniscient et partout présent? Pourquoi fait-on de la musique dans les temples? — « Nous chantons par tradition », répondrait sans doute un religieux. C'est reculer le problème. — « Le chant exprime l'allégresse du croyant, pénétré par le sentiment du divin ; le chant est un moyen de proclamer et de publier la gloire du vrai Dieu. » Il y a une autre raison ; on l'apercevra sans doute, si l'on veut bien réfléchir aux faits suivants.

M. Maspéro, analysant une expression qui joue un rôle essentiel dans les rites funéraires des Egyptiens, écrit ceci : « La valeur de cette expression est facile à comprendre si on veut bien se rappeler le rôle que la magie a joué en Orient et l'importance de la voix pour ses opérations... La voix humaine est l'instrument par excellence du prêtre et de l'incantateur. C'est elle qui va chercher au loin les Invisibles qu'on appelle ; c'est elle qui *réalise les objets nécessaires* ; et chacun des sons qu'elle émet a une puissance particulière, qui échappe au commun des mortels, mais que les adeptes connaissent, et dont ils se servent. Telle note irrite les Esprits, les apaise ou les attire ; telle autre agit

(1) Fossey, *loc. cit.*, p. 29. Cf. — Cf. Fr. Lenormant : *la Magie chez les Chaldéens et les origines arcadiennes* (*les Sciences ocultes en Asie*), 1874-1875. — Avec les travaux de M. Maspéro, je me bornerai à citer *La doctrine du Sacrifice dans les Brâhmanas*, par Sylvain Lévy (Paris, Leroux, 1898), où on lit : « Le sacrifice a tous les caractères d'une opération magique, indépendante des divinités... Le Sâmavidhâna Brâhmana est *un véritable manuel d'incantation* » (p. 129).

sur les corps ; *et en combinant les notes l'une avec l'autre, on compose ces mélodies que les magiciens entonnent au cours de leurs évocations.* Mais comme chacune d'elles a sa puissance particulière, il faut bien se garder d'en intervertir l'ordre ou d'en substituer une aux autres : on s'exposerait aux plus grands malheurs (1). » Paroles bien curieuses! Par là pourrait s'expliquer l'expression spécifique si étrangement attribuée par les Grecs, par les Chinois aussi, à certaines formes musicales. De là, on pourrait tirer aussi toute la doctrine musicale qui concerne l'exécution. Il est fort possible, en effet, que le respect et l'art des nuances avec lesquels un exécutant doit traiter une mélodie donnée ait (en partie) pour origine lointaine le sens religieux (ici le pouvoir efficace et réel) qui s'y trouvait inhérent. « Le rite exécuté n'a de valeur, dit encore M. Maspéro, que quand les formules ont été dites d'*une voix juste* (2), sans intonation fausse qui en compromette l'effet et donne aux dieux une raison de ne pas tenir compte de la prière. »

Les Egyptiens sont allés beaucoup plus loin. Dans leur mythologie confuse, il y a un dieu spécial par l'intermédiaire duquel on obtient « la voix juste », un dieu qui communique cette qualité indispensable aux hommes et aux autres dieux, et qui en use lui-même dans ses créations : c'est Thôt. « Thôt était le seigneur de la voix, le maître des paroles et des livres, le possesseur ou l'inventeur des écrits magiques auquel rien ne résiste sur la terre, au ciel et dans l'Hadès... Tous les êtres à qui il communique les incantations avec *la voix juste*, deviennent maîtres de l'univers... Les paroles et la voix exerçaient, en effet, une puissance créatrice que rien ne dépassait : elles ne demeuraient pas immatérielles en sortant des lèvres vivantes, mais elles se *prenaient*, pour ainsi dire, en substances tangibles, en corps animés eux-mêmes de vie et de vertus créatrices, en dieux et en déesses qui créaient à leur tour. » Thôt a créé l'univers, non par la pensée ou par le geste, mais par la voix toute seule. Il a ouvert la bouche, il a émis des sons *avec la voix juste*, et de ses lèvres, comme créés par la puissance du chant, sont sortis quatre autres dieux qui ont organisé le monde. Dans la stèle C 3 du Louvre, le dieu Khnoumou et la déesse Hiqit, désignés comme les ancêtres du commencement, les berceaux premiers d'Abydos, sont « sortis de la bouche de Râ ». Tel est le mythe égyptien (3), qui nous fait aujourd'hui l'effet d'un conte de Perrault. On trouve quelque chose d'analogue chez les Assyriens. Marduk, l'aîné des dieux, crée lui aussi par la parole et la formule appropriée. « Il est le dieu magicien par excellence ; mais les autres dieux n'opèrent pas autrement que lui... La parole est l'instrument des dieux : il semble qu'elle convienne mieux que l'effort musculaire à la haute idée qu'on se fait de leur puissance ; les hymnes célèbrent le pouvoir irrésistible de leur parole ; c'est par elle qu'ils contraignent les êtres animés et inanimés à servir leurs desseins ; bref, ils font presque exclusivement usage des rites oraux de la magie (4) ». — Ce mythe de la création par la voix a récemment attiré l'attention d'un Allemand, M. Reitzenstein, qui a cherché à le rapprocher de certaines

(1) Maspéro, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, t. I, p. 106.

(2) C'est la locution (*Mâ-Khrôou*) que Champollion avait étudiée pour la première fois dans son *Précis du Système hiéroglyphique*, et que M. Maspéro a expliquée.

(3) V. Maspéro, *Etudes de Mythol.*, etc., II, p. 372-385 ; *Histoire des peuples d'Orient : les Egyptiens et les Chaldéens*, I, p. 146-148.

(4) Fossey, *libro cit.*, p. 138.

idées grecques et même chrétiennes (1). Il a un sens profond. Une voix d'artiste, nous n'avons aucune peine à le constater, possède réellement un pouvoir créateur; mais au lieu de créer un monde matériel, visible et tangible, le musicien ne crée — en nous, et non hors de nous — qu'un monde de sentiments et d'images : c'est le dieu « qui ne voit que les cœurs ». Or, pour le primitif (et c'est bien là l'explication de la magie musicale que je répète pour conclure), le monde moral et le monde matériel sont une seule et même chose; en exprimant le premier, la musique a donc prise sur le second; et le mot de R. Wagner, par lequel j'ai commencé cette leçon, se trouve ainsi justifié...

JULES COMBARIEU.

(1) R. Reitzenstin, *Religions geschichtliche Fragen*, Strasbourg, 1901. Dans le chap. *Schöpfungsmythen Logoslehre*, je relève cette citation : Εἷς θέος ἐστιν ὁ φανερώσας ἑαυτὸν διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ υἱοῦ, ὅς ἐστιν αὐτοῦ λόγος : « Dieu est un et s'est manifesté par Jésus-Christ qui est *le verbe sorti de ses lèvres* ». (*Ignatius* ad Magn. 8, 2)

Le Concours de la Revue musicale.

NOTRE SUPPLÉMENT : M. GEORGES LOTH.

Nous publions aujourd'hui une des deux compositions qui ont été classées premières au Concours de composition ouvert par la Revue musicale *et dont nous avons donné le compte rendu analytique dans notre dernier numéro. Cette œuvre de haute valeur est de* M. GEORGES LOTH, maître de chapelle de la Basilique de Montmartre. *Nous renouvelons tous nos compliments au jeune compositeur dont nous parlons aujourd'hui pour la première fois — pas pour la dernière.*

Le chœur qui avait pour devise : Ai-je mieux réussi ? *et qui avait obtenu la première mention, est l'œuvre d'un musicien très distingué et très apprécié,* M. Watelle, *chef de musique au 108e régiment d'infanterie à Bergerac.*

Nous ne publierons les autres noms d'auteurs que quand nous y aurons été autorisés par les intéressés.

Harmonisation des mélodies orientales.

Nous recevons de M. Polak (de Rotterdam) la lettre suivante :

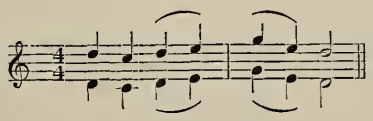
Monsieur le Rédacteur de la *Revue musicale*,

Vous m'avez fait l'honneur d'émettre votre opinion sur mon livre : l'*Harmonisation de Mélodies indiennes, turques et japonaises*, dans votre Revue du 15 juillet. Je trouve dans votre article une qualification qui m'a donné un plaisir très vif. M. S., en parlant de mes harmonisations, dit qu'elles sont « discrètes et faites avec goût ». Permettez-moi d'expliquer comment ces quelques mots me donnent une telle satisfaction.

Mon livre constitue une étude de « science musicale comparée ». Je tâche d'y soutenir et de prouver les thèses suivantes : toute musique se développe sur un même fond primaire d'éléments harmoniques et tonals, chaque mélodie est fondée, sciemment ou inconsciemment, sur des rapports de ces mêmes éléments; donc, si nous rencontrons des mélodies, qui pour nous sont dépourvues de sens, c'est que nous ne sentons pas, sciemment ou inconsciemment, les rapports qui en forment la base. Or, quand M. S. parle de mes harmonisations comme discrètes et faites avec goût, il en suit *qu'il a compris* les mélodies que je viens de traiter ; et, comme une très grande partie de ces mélodies dans leur état monophone étaient *parfaitement incompréhensibles*, même pour les savants docteurs qui nous les ont communiquées, votre correspondant prouve lui-même l'efficacité de mes harmonisations. Donc « la science musicale comparée, à mon point de vue » n'est pas une expression aussi prématurée qu'il la croit être.

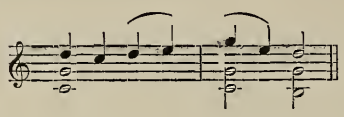
M. S. dit que mes harmonisations sont « trop visiblement inspirées des habitudes françaises ou européennes », et cite un chant hindoustani comique, que je commence « assez arbitrairement par un accord de neuvième ». (Je me souviens d'un autre air comique : « Ah ! que j'aime les militaires ! » de la *Duchesse de Gerolstein*, qui commence de cette manière.) Je dois vous renvoyer à mon livre, où je dis textuellement : « Il est possible que j'aie interprété ces mélodies en Européen ; mais alors c'est justement mon interprétation européenne qui s'accorde avec les *intentions musicales universelles*, lesquelles forment aussi les bases de la musique indienne ; et c'est à mes adversaires de prouver que les intentions indiennes ne sont pas d'une nature universelle, mais d'une nature spéciale. » Mais quittons la théorie et laissons parler la musique elle-même.

Le *Figaro* du 2 novembre 1904, dans son supplément musical : « Ce qu'on chante en Mandchourie », donne trois airs japonais, dont un est l'Hymne impérial. Le *Figaro* a laissé les deux premières mesures en *unisono*, parce que le sens en restait *inexplicable :*



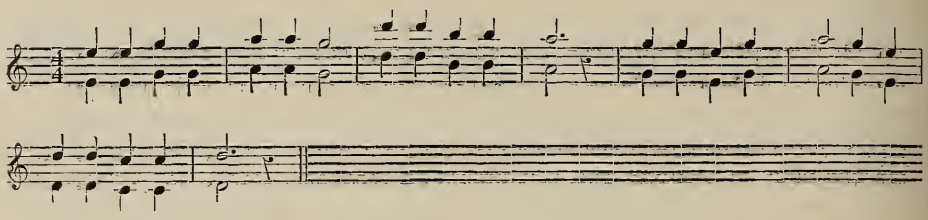
Maintenant tâchons d'éliminer toute préconception conventionnelle ou théorique, laissons de côté toute indication de tonalité qui nous peut dérouter,

oublions toute idée de mode, entendons le motif tout à fait passivement, et nous entendrons ainsi cette phrase :

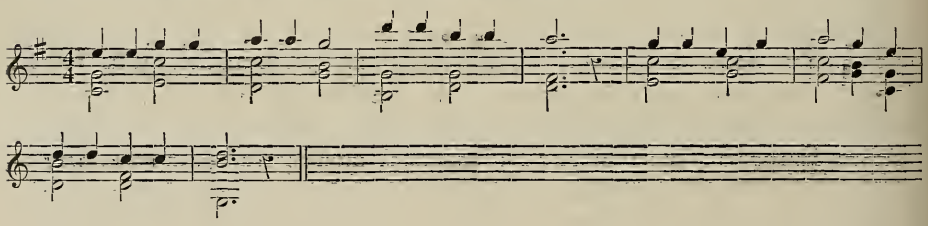


Remarquer que cette pièce aussi commence par l'accord de la neuvième sur la tonique.

La troisième pièce du *Figaro* est très instructive. On n'a pas tenté d'en harmoniser une seule mesure ; c'est toujours l'*unisono*, ce qui veut dire qu'on n'a pas trouvé le sens de cette mélodie. Je donne la première phrase :

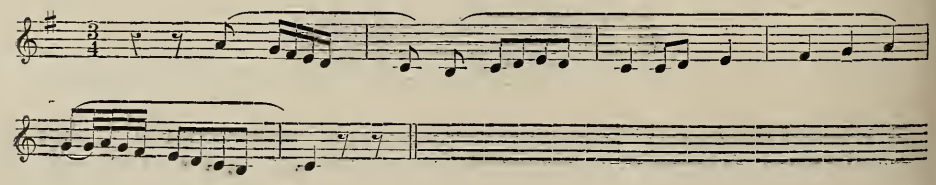


Il n'est pas facile de trouver le sens de cette phrase, car la manière de noter nous donne une impression erronée, non par ce qu'elle montre, mais par ce qu'elle ne montre pas. Avec nos préconceptions européennes nous commençons par sentir la mélodie dans la tonalité d'*ut*, et, comme nous venons de le dire, notre entendement est complètement dérouté, car la vraie tonalité est *sol*. Voici la phrase comme je la sens harmoniquement conçue :

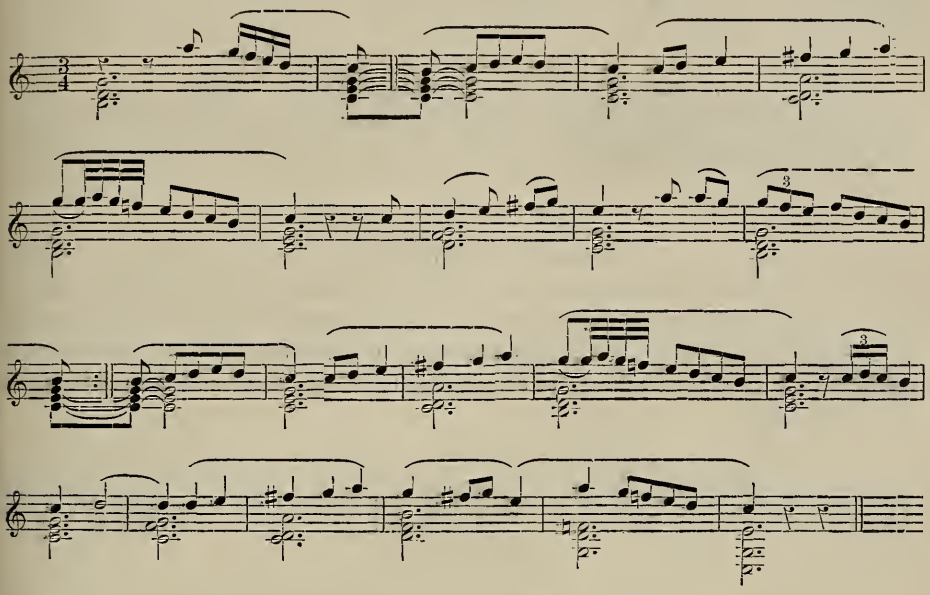


Le dernier chant n'est nullement européen et ne se fait pas bien en polyphonie.

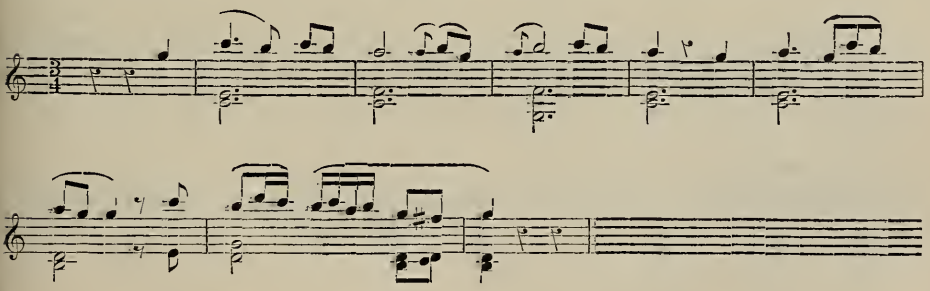
Et maintenant prenons les exemples qui s'offrent dans votre *Revue*. — Dans le numéro 5, du 1er mars, l'article très intéressant et très érudit sur la chanson populaire arabe de M. Jules Rouanet contient quelques mélodies, qui, quoique sans grande valeur artistique, peuvent très bien servir pour démontrer l'influence d'une tonalité mal comprise ; je cite les premières mesures :



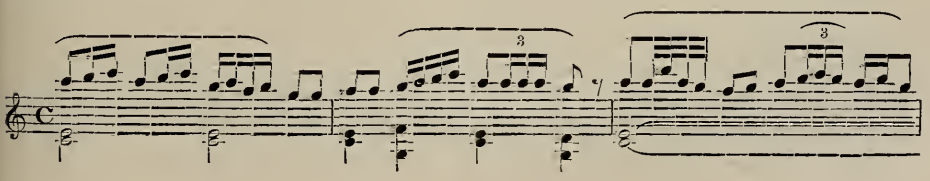
Ici la pièce est marquée comme dans la tonalité de *sol*, mais la tonalité réelle est celle d'*ut*. Le chanteur doit avoir fait mal ressortir la différence d'intonation entre ses *fa* ♯ montants et ses *fa* descendants. J'entends la mélodie avec l'harmonisation suivante :

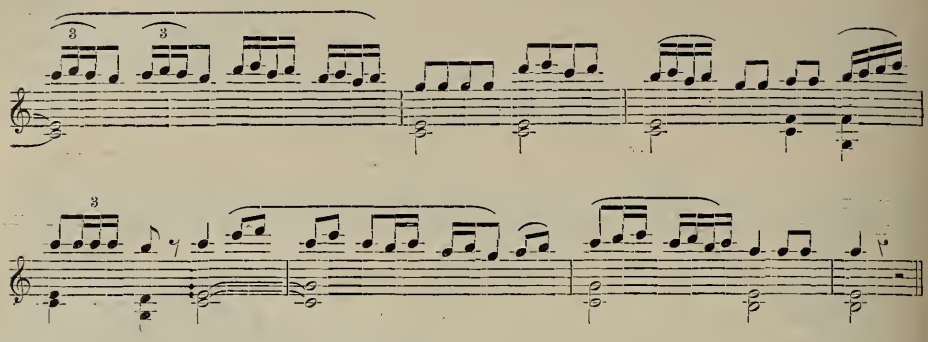


C'est le même cas avec la mélodie qui suit, marquée dans la totalité de *sol* ; la tonalité commence en *ut* pour moduler en *sol* à la fin de la phrase.

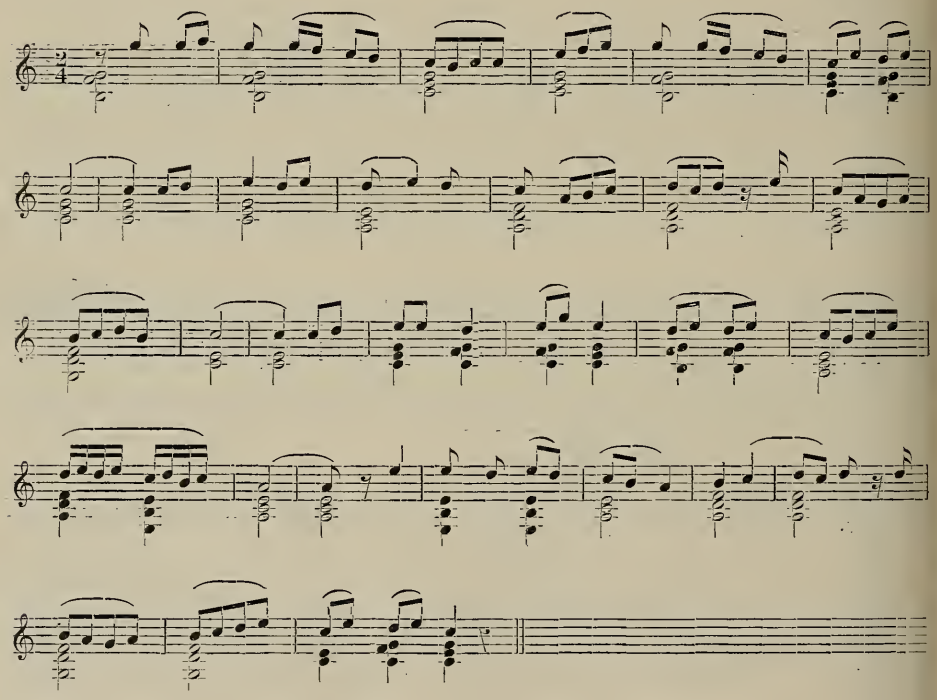


Encore le même cas dans la pièce suivante, notée en *sol*, tandis que la tonalité est en *ut*. La manière dont les quelques phrases bien rythmées sont interrompues par de longues fioritures sur un point d'orgue tonique est aussi intéressante.



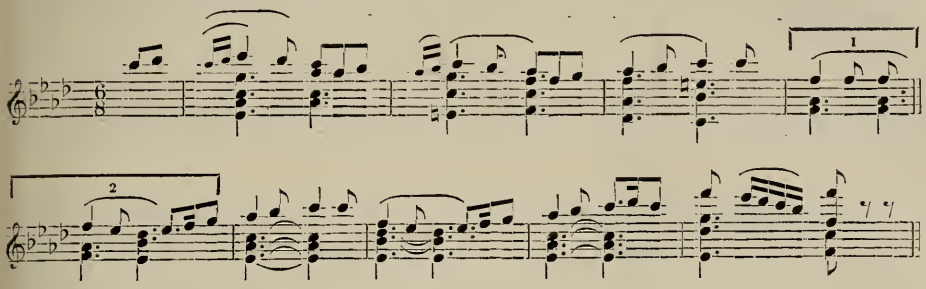


Et pour finir cette série, encore une mélodie avec la tonalité notée en *sol*, tandis que la pièce exige la tonalité d'*ut*. Si on essaye d'harmoniser la mélodie en *sol*, on trouvera toutes les phrases sans le point d'appui nécessaire. Sûrement le chanteur doit ou les chanteurs doivent avoir intoné les *fa* beaucoup trop haut; mais alors il n'y a pas de doute qu'on ait chanté faux et que la pièce ne doive être ainsi présentée :

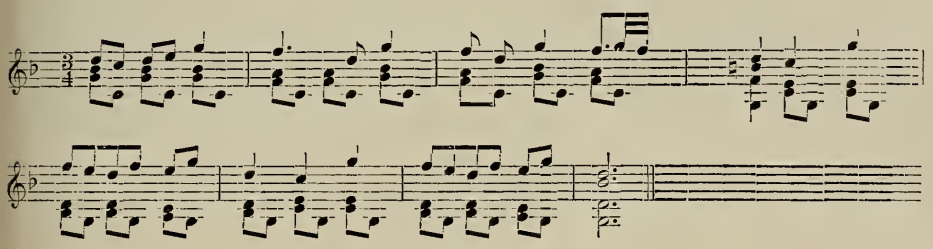


Ces exemples de chansons populaires arabes sont assez monotones ; je me permets d'ajouter un chant d'amour d'Alger, d'une facture beaucoup plus artistique. Je prends cette mélodie dans le IIe cahier, nº VII, de la *Musique mineure exotique* par M. Georg Capelle (Breitkopf et Hærtel, Leipzig). Je donne ma propre harmonisation, qui est beaucoup plus simple que celle de M. Capelle. Il

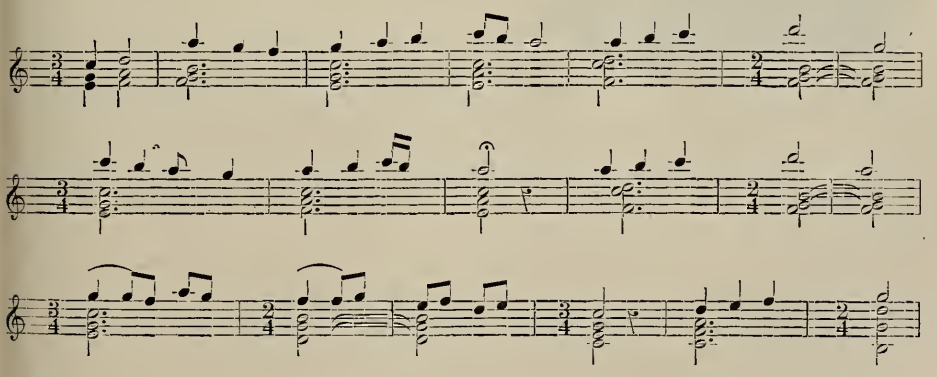
tâche de créer une musique d'art sur des motifs exotiques, tandis que moi je vise à trouver les éléments théoriques de ces motifs.

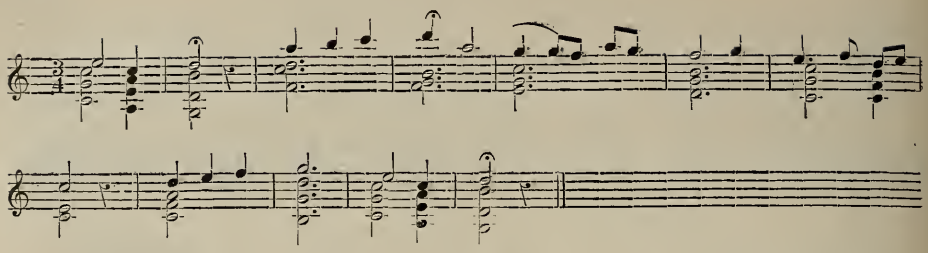


Dans le supplément si intéressant de votre *Revue* du 1er mars de cette année, je trouve parmi les cinq chansons russes le *Chant de Noce*, sur la tonalité d'*ut*. Avec cette tonalité la première moitié de la phrase me paraît incompréhensible ; mais cette partie harmonisée en *fa* et la deuxième partie en *sol* (quoique cela commence par l'accord de neuvième), me semble très jolie et très caractéristique.



Pour compléter la douzaine, je conclus avec une chanson arménienne du même supplément : l'*Hymne à Charvachan*. Cette pièce est d'une rare beauté, d'une grandeur classique ; pourtant la base est beaucoup plus simple que votre transcription ne le fait croire. Ici, même erreur ; la mélodie est notée en *sol*, tandis qu'elle est dans la tonalité de *ré*. Pour le démontrer, je transpose la mélodie, et, au lieu de commencer avec *ré*, je commence par *ut*, sans employer une seule note chromatique. Aussi le rythme, qu'on a noté si accidenté, peut se simplifier, comme je l'ai fait pour les dix dernières mesures ; pourtant l'accent passionné de la pièce exige un *tempo rubato* :





Ce chant est d'autant plus remarquable qu'il nous rappelle quelques parties de l'*Hymne à Apollon* découvert à Delphes par l'Ecole francaise d'Athènes, transcrit par Th. Reinach et harmonisé par G. Fauré. Notre pièce est écrite dans le mode grec lydien, qui est le mode ionien de la musique liturgique.

J'espère que cet article aidera à prouver qu'on a un peu le droit de parler d'une « science musicale comparée », même de mon point de vue.

POLAK.

Nous avons reproduit *in extenso* (ou à peu près, car elle était fort longue) la lettre de M. Polak, voulant ainsi lui montrer notre impartialité. Mais nous sommes moins d'accord que jamais avec l'honorable musicien. Nous lui avions reproché de commencer arbitrairement une harmonisation par un accord de neuvième. — Eh quoi! nous répond-il, n'y a t-il pas dans la *Grande-Duchesse de Gerolstein* un air qui commence ainsi ? — Impossible de nous entendre, avec une pareille méthode, car M. Polak s'appuie, pour soutenir sa thèse, sur une analogie qui est précisément en question et qu'il faudrait d'abord prouver. Nous publierons prochainement, sur la musique orientale, divers témoignages de nos correspondants qui sont en contradiction formelle avec le sien. — J. C.

Publications nouvelles.

LOUIS SCHNEIDER ET MARCEL MARESCHAL : *Schumann, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance et les documents les plus récents*, 1 vol., chez Fasquelle, VIII-415 p., avec un portrait. — Ce très bon ouvrage de vulgarisation, écrit d'une plume facile et agréable, contient tout l'essentiel sur la vie de Schumann. C'est sans doute un travail plus biographique et littéraire que musical (on n'y trouve pas une seule citation de musique), mais la collection Charpentier dont il fait partie lui interdisait peut-être l'usage de la portée et des notes. Divisé en XXIV chapitres, il fait marcher de pair l'étude de l'homme et l'analyse sommaire des œuvres ; il se termine par un catalogue de ces dernières qui comprend 154 numéros. C'est en somme un livre très utile, qui vient à son heure et mérite d'être lu.

Je signalerai, parmi les bonnes pages du livre, des observations très justes sur l'instrumentation de Schumann et sur celle de Beethoven (p. 321 et suiv.) ; mais, au lieu d'une citation de Balzac, j'aurais préféré des analyses précises. — L'énumération (p. 342, note 2) des ouvrages musicaux inspirés par la légende

de *Faust* est incomplète; il faudrait y joindre les noms de Galliard (Londres, 1715), de Phanty (Vienne, 1790), Hanke (Flensburg, 1794), Walter (Hanovre, 1797), Wenzen Müller (Vienne, 1818), — voilà pour les œuvres comiques, sans parler de la bouffonnerie d'Hervé (1869), qui, si l'on cite Strauss et Lickl, ne saurait être oubliée. Pour les opéras sérieux, la liste est à refaire. Il y a d'ailleurs sur ce sujet des répertoires spéciaux (cf. la *Bibliotheca Faustiana*, 1510-1873, de Engel, Oldenbourg, 1874). — J. C.

Georges Houdard : *La cantilène romaine, étude historique* (1 vol. gr. in-8°, 118 p., Paris, chez Fischbacher). — Ce livre important de M. Houdard est de ceux qu'il ne faut pas apprécier légèrement, mais examiner et discuter en détail. Nous avons été plus d'une fois en désaccord avec le savant théoricien ; mais sur plusieurs points nous avons à nous instruire en le lisant. En tout cas, il ne faut pas oublier qu'un juge autorisé, M. Hugo Riemann, a classé avec raison M. Houdard parmi les six ou sept écrivains sérieux qui, en France, ont étudié le plain-chant. Nous nous proposons de revenir plus tard, après sérieux examen, sur quelques parties de sa doctrine. — J. C.

A. Schering : *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (Histoire du concerto instrumental), 1 vol. in-8°, 226 p., Leipzig, chez Breitkopf. — Edité par Hermann Kretzschmar dans la collection des « Manuels pour l'Histoire de la musique », c'est un travail important, fait avec un esprit critique, et où les sources de l'Histoire musicale sont étudiées directement.

Nietzsche compositeur. — M. Peter Gast vient de publier à Berlin (chez Schuster et Löffler) la 2e partie du vol. III de la correspondance générale de Nietzsche. La pièce la plus intéressante de ce recueil est la lettre où Hans de Bülow juge Nietzsche comme compositeur. Nietzsche avait assisté, en 1872, à Munich, à une représentation de *Tristan* que dirigeait Hans de Bülow. Notre philosophe-poète traduisit son enthousiasme dans une sorte de symphonie à grande allure, *Manfred-Méditation*, dédiée à Bülow. Celui-ci lui répondit une lettre brutale et sincère, à moitié juste. — « En musique, disait-il, je suis comme ceux qui, en matière d'argent, laissent de côté le sentiment (*Gemütlichkeit*). Votre *Méditation sur Manfred* est la chose la plus extravagante et la plus antimusicale que j'aie lue depuis bien longtemps (*das Extremster von phantasticher Extravagan*)... » Nietzsche, qui était un très grand esprit, ne se fâcha point, montra la lettre en souriant à ses amis, et remercia Bülow.

Alberto Williams : *Œuvres pour piano* (à Buenos-Aires, chez Curina ; à Paris, chez Demets et chez Hamelle ; 11 cahiers). — De Buenos-Aires, M. Alberto Williams, compositeur et poète, nous envoie ses œuvres pour piano. Nous les avons lues avec le plus vif plaisir. Il y a là des rythmes neufs, de l'invention et de l'ingéniosité en matière d'harmonie, des *idées*, et une imagination très souple.

Actes officiels et Informations.

Opéra-Comique. — La réouverture de l'Opéra-Comique a eu lieu le 5 septembre par la reprise de *Manon*, de Massenet. La recette a atteint la somme de 9.100 fr. 50. Le lendemain 6 septembre, la représentation de *Lakmé* a donné 7.931 fr. 50.

Un festival Mozart a Bruxelles. — Le Cercle artistique de Bruxelles vient de décider de fêter avec un éclat particulier l'anniversaire trois fois cinquantenaire de la naissance de Mozart (né le 27 janvier 1756). Les fêtes comporteront trois soirées. La première sera consacrée à l'exécution d'une ouverture et d'une symphonie, entre lesquelles des virtuoses de première célébrité joueront un concerto de violon et un concerto de piano. La deuxième journée sera plus intime : musique de chambre, célèbre quintette avec clarinette, pour lequel on est presque certain du concours de Muhlfeld ; un quatuor à cordes ; des lieder, chantés probablement par une cantatrice allemande. Pour la 3e soirée, on annonce les *Noces de Figaro*.

La saison musicale a Londres. — Sont affichés : à l'Apollo Theater, la *Véronique* de M. A. Messager ; au Lyric Theater, *The blue moon* (La lune bleue), livret de MM. Ellis et Thompson, musique de MM. Perey Greenbank, Paul Rubens et Howard Talbot ; au Criterion Theater, *The white Chrysanthemum*, musique de M. H. Talbot ; au Daly's Theater, *les Petites Michu* (A. Messager). A Covent Garden, l'opéra italien (avec la troupe de San Carlo, de Naples) commencera dans la première semaine d'octobre.

— Mme Edouard Colonne, dont le salon est un foyer musical si brillant, reprend le 2 octobre ses cours et leçons de chant (10, rue Montchanin).

— On annonce la mort de la célèbre cantatrice Mme Galli-Marié qui, de façon inoubliable, avait incarné *Mignon* et *Carmen*.

Nota. — *La* Revue musicale *a des abonnés qui habitent ou qui ont habité les colonies. Elle leur serait reconnaissante pour l'envoi de notes et de documents concernant les musiques exotiques, surtout les instruments populaires.*

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Les Vacances

Chœur à 4, 5 et 8 voix mixtes

(Couronné au Concours ouvert par la REVUE MUSICALE *Prix Osiris*)

Georges LOTH.

Gaiement (♩=100)

SOPRANOS — Vi - vat vi - vat vi - vat Vi - vat vi - vat vi - vat Voi - ci les va - can - ces Voi - ci les va - can - ces voi - ci les va - can - ces Vi - vat vi -

ALTOS — Vi - vat vi - vat vi - vat Vi - vat vi - vat vi - vat Voi - ci les va - can - ces va - can - ces Voi - ci les va - can - ces voi - ci les va - can - ces Vi - vat vi -

TÉNORS — Vi - vat vi - vat vi - vat Vi - vat vi - vat vi - vat Voi - ci les va - can - ces Voi - ci les va - can - ces voi - ci les va - can - ces Vi - vat vi -

BASSES — Vi - vat vi - vat vi - vat Vi - vat vi - vat vi - vat Voi - ci les va - can - ces voi - ci les va - can - ces Vi - vat vi -

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE TRADUCTION ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORWÈGE ET LE DANEMARK

-vat vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat.

-vat vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat. Vo

-vat vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat. Voi - ci les va

-vat vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat.

p

Voi-ci les va-can-ces voi - ci les va - can-ces voi - ci les va-can-ces vi-vat v

-ci les va-cances va-can-ces voi - ci les va - can-ces voi - ci les va-can-ces vi-vat

mf *f*

-cances voi-ci les va-can-ces vi-vat vi - vat vi-vat Voi - ci les va

mf

vi-vat vi - vat vi-vat Voi-ci les va - can-ces va

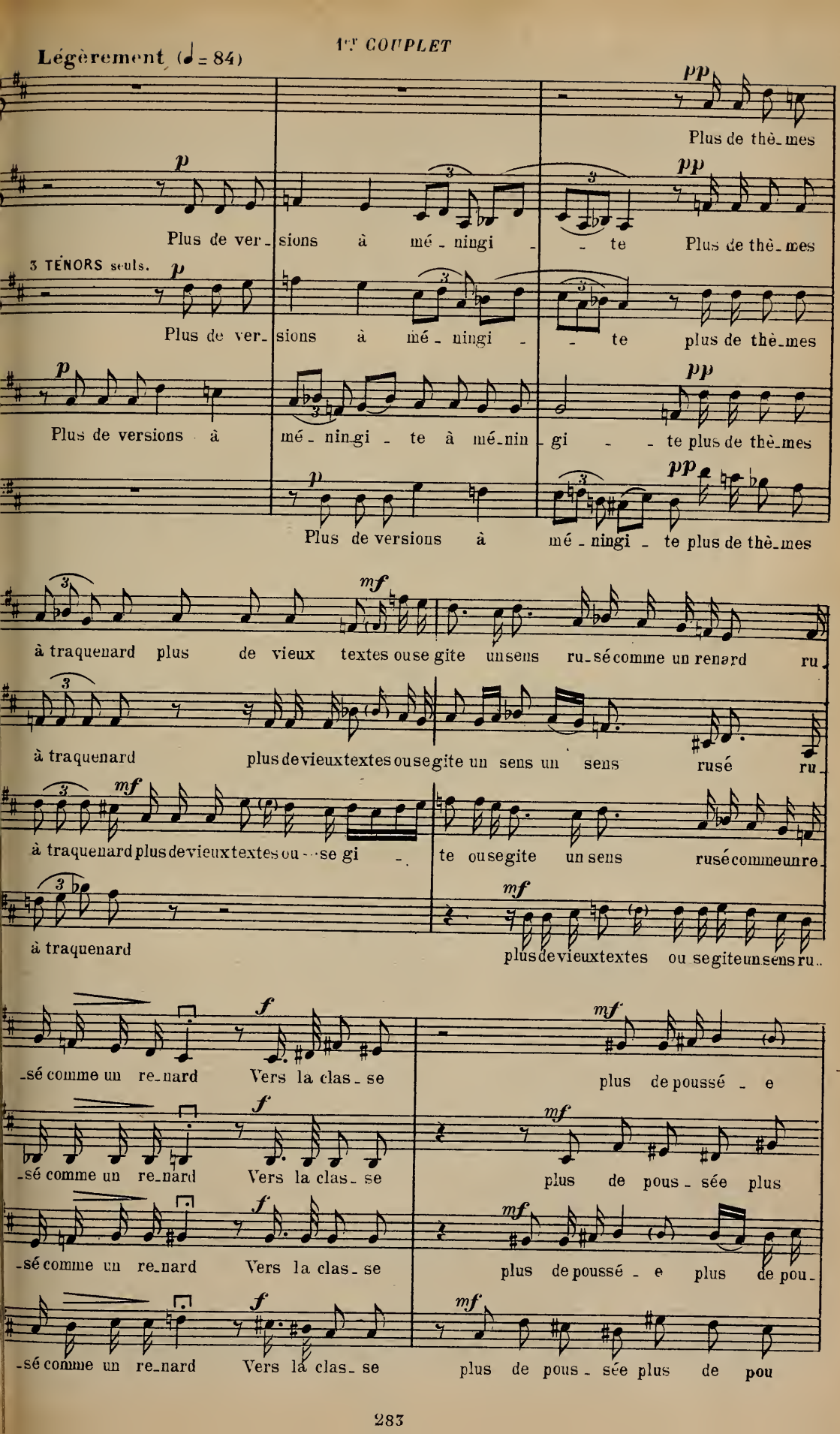
suive

-vat vi - vat voi-ci les va-can-ces Voi - ci les va-can-ces vi - vat.

-vat vi-vat Voi-ci les va-can-ces Voi - ci les va-can-ces vi - vat.

-can-ces va - can-ces Voi-ci les va-can-ces Voi - ci les va-can-ces vi - vat.

-ci les va - can-ces Voi-ci les va-can-ces Voi - ci les va-can-ces vi - vat.



Légèrement (♩ = 84)

1er COUPLET

Plus de thè_mes

Plus de ver_sions à mé_ningi_te Plus de thè_mes

3 TÉNORS seuls.

Plus de ver_sions à mé_ningi_te plus de thè_mes

Plus de versions à mé_ningi_te à mé_nin_gi_te plus de thè_mes

Plus de versions à mé_ningi_te plus de thè_mes

à traquenard plus de vieux textes ou se gite un sens ru_sé comme un renard ru_

à traquenard plus de vieux textes ou se gite un sens un sens rusé ru_

à traquenard plus de vieux textes ou se gi_te ou se gite un sens rusé comme un re_

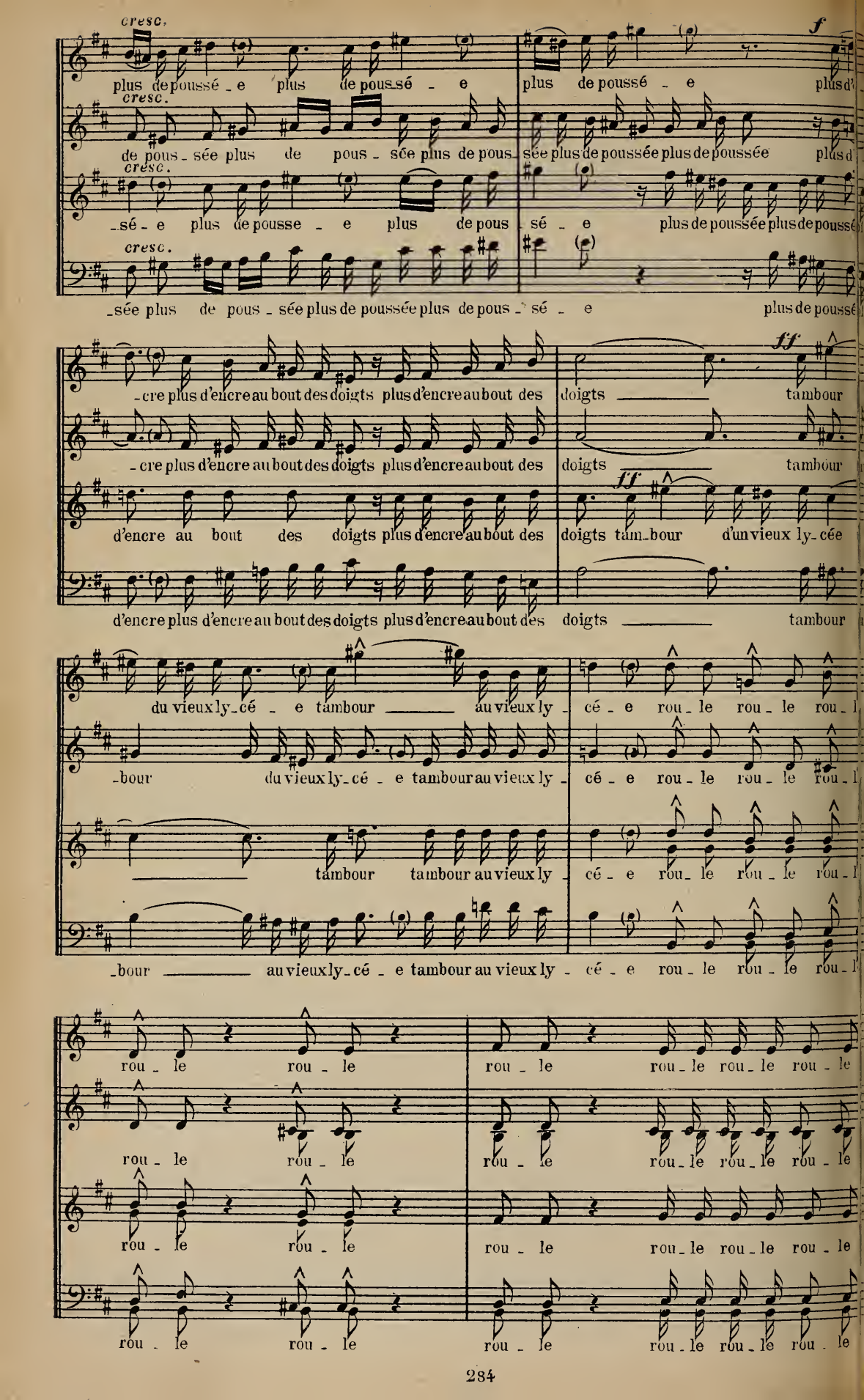
à traquenard plus de vieux textes ou se gite un sens ru_

_sé comme un re_nard Vers la clas_se plus de poussé_e

_sé comme un re_nard Vers la clas_se plus de pous_sée plus

_sé comme un re_nard Vers la clas_se plus de poussé_e plus de pou_

_sé comme un re_nard Vers la clas_se plus de pous_sée plus de pou


cresc.
f
plus de poussé - e plus de poussé - e plus de poussé - e plus d'
de pous - sée plus de pous - sée plus de pous - sée plus de poussée plus de poussée plus d
- sé - e plus de pousse - e plus de pous - sé - e plus de poussée plus de poussé
- sée plus de pous - sée plus de poussée plus de pous - sé - e plus de poussé
ff
- cre plus d'encre au bout des doigts plus d'encre au bout des doigts tambour
- cre plus d'encre au bout des doigts plus d'encre au bout des doigts tambour
d'encre au bout des doigts plus d'encre au bout des doigts tam - bour d'un vieux ly - cée
d'encre plus d'encre au bout des doigts plus d'encre au bout des doigts tambour
du vieux ly - cé - e tambour au vieux ly - cé - e rou - le rou - le rou - l
- bour du vieux ly - cé - e tambour au vieux ly - cé - e rou - le rou - le rou - l
tambour tambour au vieux ly - cé - e rou - le rou - le rou - l
- bour au vieux ly - cé - e tambour au vieux ly - cé - e rou - le rou - le rou - l
rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le
rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le
rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le
rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le rou - le

rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le

rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le

rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le

rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le

ff *REFRAIN* (♩ = 100)

rou_le rou_le rou_le pour la dernièr_re fois Vi_vat vi_vat vi_vat vi_

rou_le rou_le rou_le pour la dernièr_re fois ah *ff* Vi_vat vi_vat vi_vat vi_

ff rou_le rou_le rou_le pour la dernièr_re fois Vi_vat vi_vat vi_vat vi_

rou_le rou_le pour la dernièr_re fois dernièr_re fois rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le vi_vat

_vat vi_vat vi_vat Voi_ci les va_can_ces voi_ci les va_

_vat vi_vat vi_vat Voi_ci les va_can_ces va_can_ces voi_ci les va_

_vat vi_vat vi_vat Voi_ci les va_can_ces voi_ci les va_

rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le vi_vat Voi_ci les va_

f _can_ ces rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le *f* Vi_vat vi

can ces *ff* rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le

f _can_ces voi_ci les va_can_ces rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le *f* Vi_vat vi_

_can_ces voi_ci les va_can ces rou_le rou_le rou_le rou_le rou_le Vi_

-vat vi-vat vi-vat vi - vat vi-vat

rou-le rou-le rou - le vi-vat rou-le rou-le rou-le rou-le rou - le vi-vat

-vat vi-vat vi-vat vi - vat vi-vat Voi - ci les v

-vat vi-vat vi-vat vi - vat vi-vat

Voi-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces voi-ci les va-can-ces roule rou-le rou-

-ci les va-can-ces va-can-ces voi-ci les va - can-ces voi-ci les va-can-ces roule rou-le rou-

-cances Voi-ci les va-can - ces rou-le rou-le rou-le rou-le rou - le voi-ci les va

rou-le rou-le rou-le rou-le voi-ci les va-can-ces vo

rou-le rou-le rou-le voi-ci les va-cances Voi - ci les va-can-ces rou-le rou-le rou-le

rou-le rou-le rou-le voi-ci les va-cances Voi - ci les va-can-ces rou-le rou-le rou-le

-can-ces voi-ci les va-cances vacances voi - ci les vacan - ces rou-le rou-le rou-le

-ci les va-cances voi-ci les va-cances voi - ci les vacan - ces rou-le rou-le rou-le

2e COUPLET.

tres expressif ♩= 58

p *Bien chanté.*

Vers la montagne ou vers la pla - -

p rit.

Vers la montagne ou vers la pla-ge ou ver la pla - ge

p

Vers la montagne ou vers la pla - ge ou vers la pla -

a

p

Vers la montagne ou vers la pla - ge ou vers la pla - largement chanté.

p

- ge Vers

pp

a

a

pp

a

la mon - tagne ou vers la pla - ge dans l'air pur qui fouette au vi-

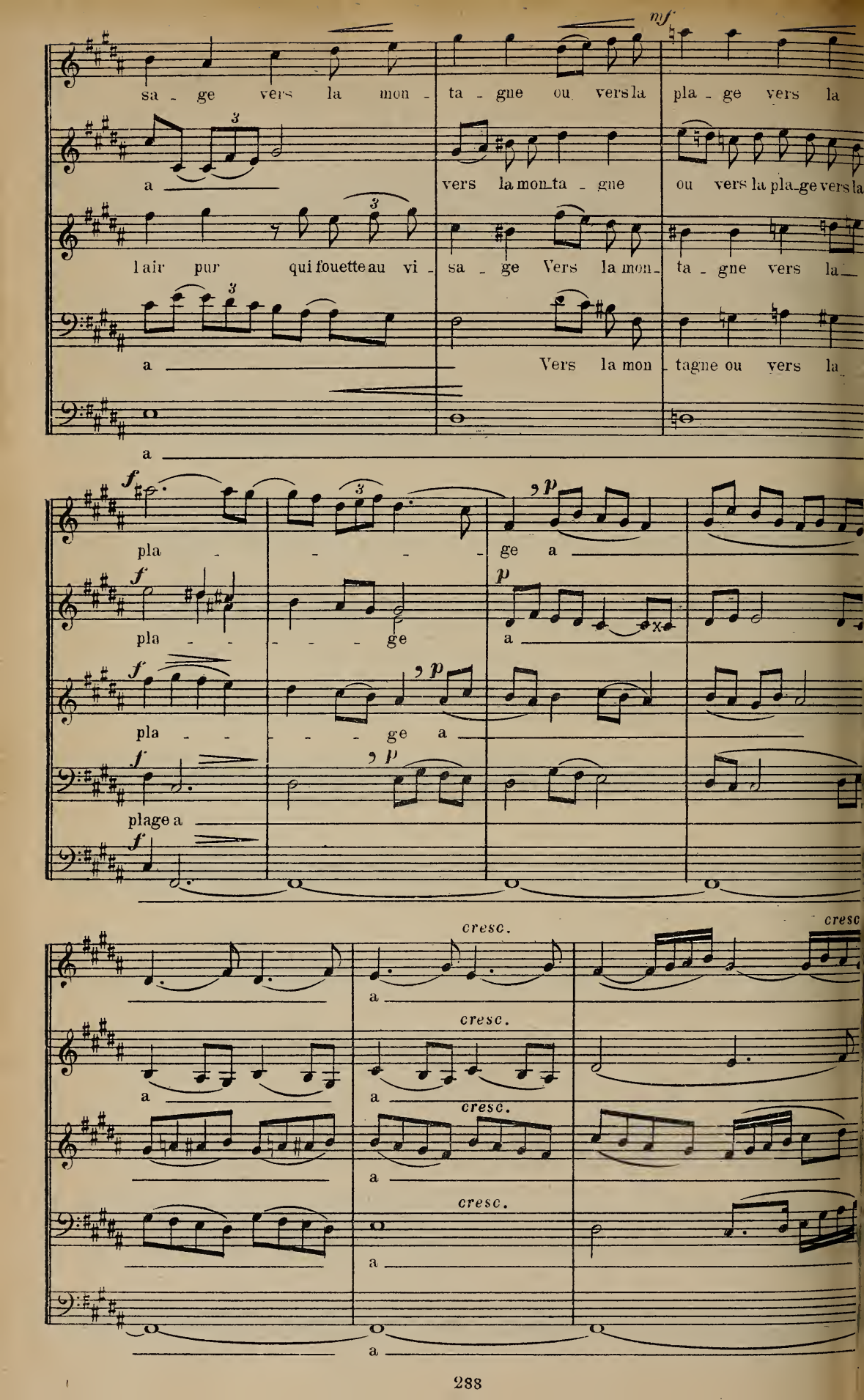
a

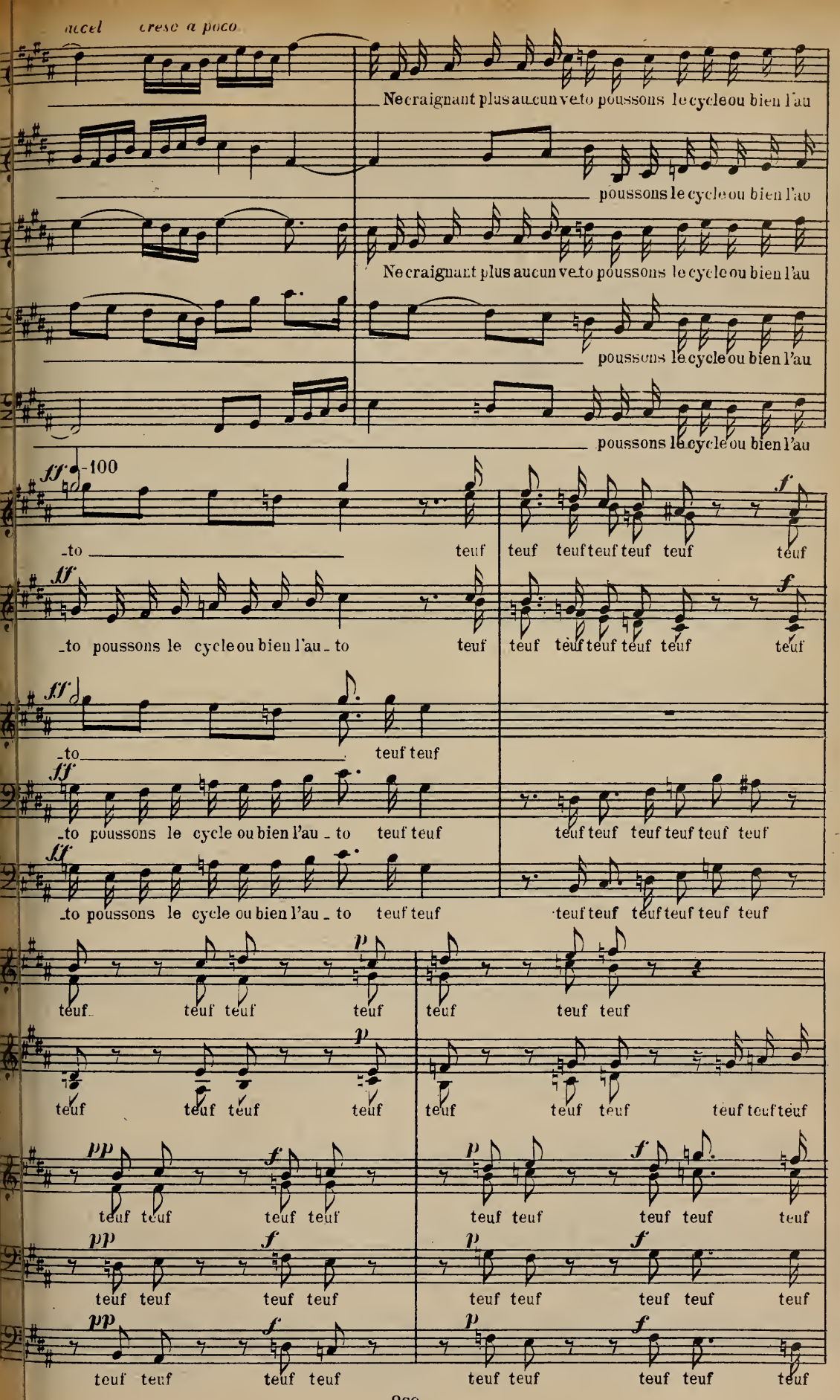
chanté.

Vers la mon - tagne ou vers la pla - ge ou

a

a


mf
sa - ge vers la mon - ta - gne ou vers la pla - ge vers la
a
vers la mon_ta - gne ou vers la pla_ge vers la
l air pur qui fouette au vi - sa - ge Vers la mon_ ta - gne vers la
a
Vers la mon - tagne ou vers la
a
f
pla - - - - ge a
p
pla - - - - - ge a
pla - - - - ge a
plage a
cresc.
a
cresc.
a
a
cresc.
a
cresc.
a
a


accel cresc a poco
Ne craignant plus aucun veto poussons le cycle ou bien l'au
poussons le cycle ou bien l'au
Ne craignant plus aucun veto poussons le cycle ou bien l'au
poussons le cycle ou bien l'au
poussons le cycle ou bien l'au
ff -100
-to teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
ff f
-to poussons le cycle ou bien l'au - to teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
ff f
-to teuf teuf
ff
-to poussons le cycle ou bien l'au - to teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
ff
-to poussons le cycle ou bien l'au - to teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
p
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
p
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
pp f p f
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
pp f p f
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
pp f p f
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf

f

teuf teufteuf teuf teuf teuf teufteuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf

teuf teuf teuf teufteuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf

teuf teuf teuf teufteufteuf teuf teuf teuf teuf teuf teu

teuf teuf teuf teufteufteuf teuf teuf teuf teuf teuf teu

teufteufteufteufteufteufteufteuf teuf teuf teuf teuf teu

chanté.

teuf teuf teuf teuf l'es - pa - ce est à

teuf teuf teuf teuf teuf à

teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf l'es - pa -

teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf à

teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf a

ff *p*

nous l'es - pace est à nous Cour

l'es - pa - ceest à nous Couronsvi

ce est à nous à nous Couronsvite courons vi

l'es - pa - ce est à nous à nous Couronsvite courons vi

ff

l'es - pa - ceest à nous a

vi_te courons vi_te courons vi_te courons vi_te cou rons vi_te Sous le ciel

courons vi_te courons vi_te vi_te courons vi_te cou_rons vi_te Sous le ciel bleu ciel

_te courons vi_te courons vi_te courons vi_te cou_rons vi_te Sous le ciel bleu sous le ciel

_te courons vi_te courons vi_te courons vi_te cou_rons vi_te Sous le ciel

_te courons vi_te courons vi_te courons vi_te cou_rons vi_te a

très elargi.

bleu qui nous in_vi_te courons vi_te courons vi_te Vers un pa_ys

bleu qui nous in_vi_te courons vi_te courons vi_te Vers un pa_ys

bleu qui nous in_vi_te courons vi_te courons vi_te Vers un pa_ys

bleu qui nous in_vi_te courons vi_te courons vi_te Vers un pa_ys

a cou_rons vi_te Vers un pa_ys

au mouvement

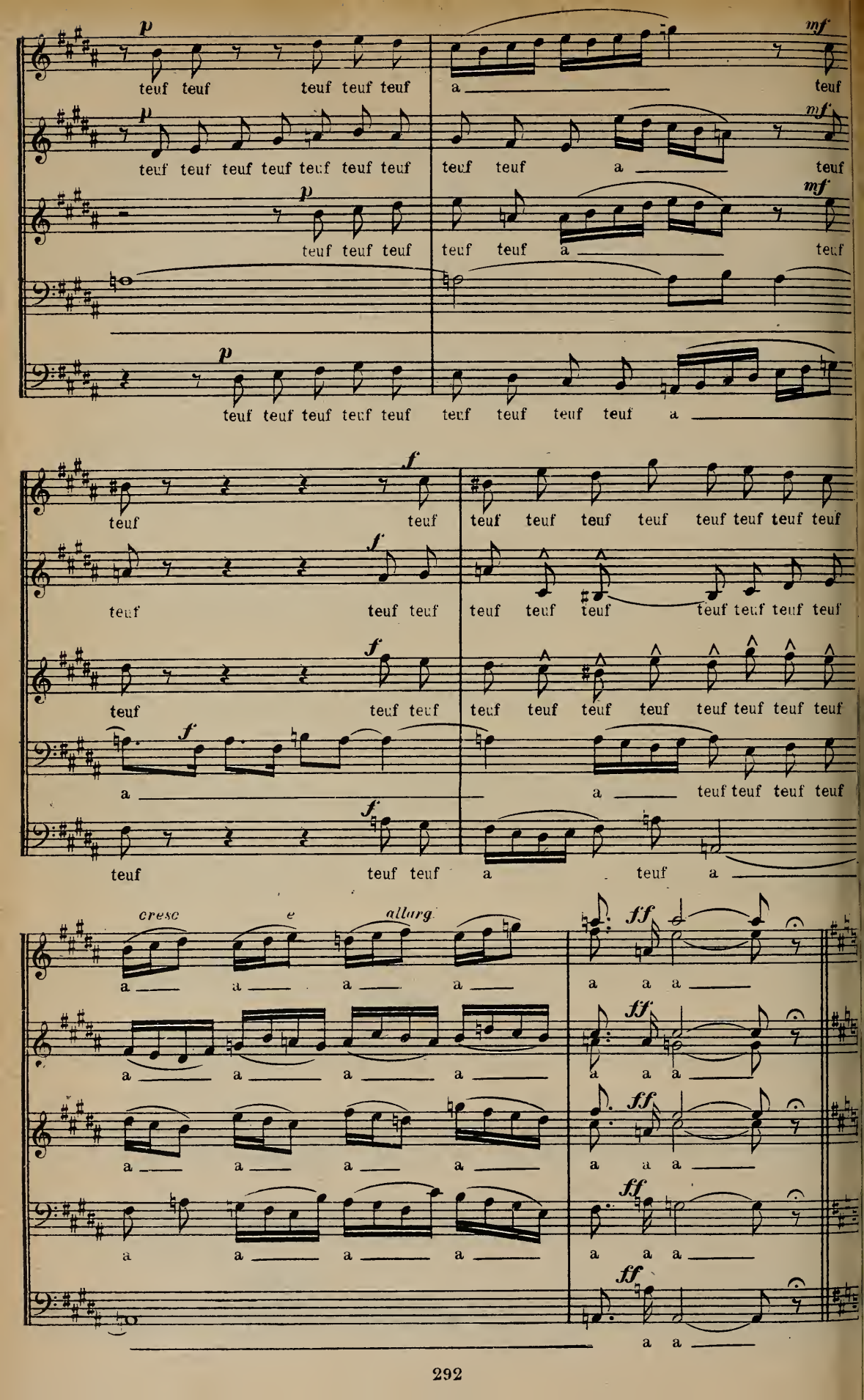
teuf a a

teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf a

teuf teuf teuf teuf a

teuf a a

teuf a teuf teuf teuf a


p
teuf teuf teuf teuf teuf
a teuf
mf
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
teuf teuf a teuf
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
teuf teuf a teuf
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf
teuf teuf teuf teuf a
f
teuf teuf teuf teuf teuf teuf teuf

DIVERTISSEMENT A DEUX CHOEURS.

Légèrement (♩=80)

A

SOPRANOS

p

Tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

ALTOS

p

tra

TENORS

p

la la la la tra la la la tra la la

BASSES

B

SOPRANOS

ALTOS

TENORS

BASSES

la tra la la la tra la la la la la tra la la tra la la la tra la la

la la la tra la la la tra la la la la tra la la la la tra la la

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

p

tra la la la tra la la la tra la la la tra la la tra

cresc.

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

cresc.

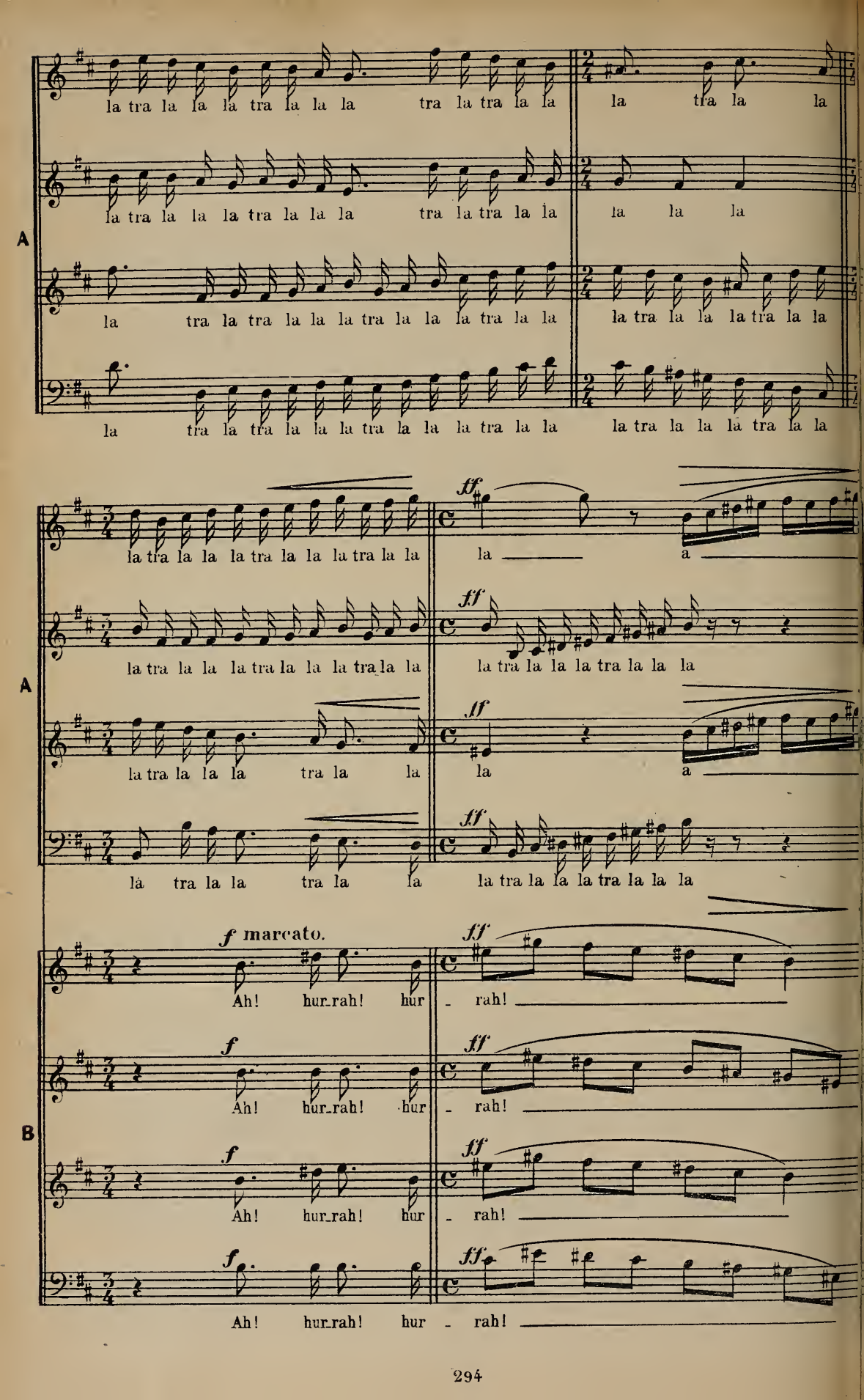
tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

cresc.

la tra la la la tra la la la tra la la la la la tra la la tra la la la tra la la

cresc.

la la la la la tra la la la tra la la la tra la la



A

la tra la la la tra la la la tra la tra la la la tra la la

la tra la la la tra la la la tra la tra la la la la la

la tra la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

la tra la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

A

la tra la la la tra la la la tra la la la a

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la la

la tra la la la tra la la la a

la tra la la tra la la la tra la la la tra la la la

B

f marcato.

Ah! hur_rah! hur - rah!

Ah! hur_rah! hur - rah!

Ah! hur_rah! hur - rah!

Ah! hur_rah! hur - rah!

tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra

tra la la la tra la la la tra la la tra la la tra

tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

a Ah! hur-rah! hur-

a Ah! hur-rah! hur-

a Ah! hur-rah! hur-

a Ah! hur-rah! hur-

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

la tra la la la tra la la la tra la la la

la tra la la la tra la la la tra la la la tra

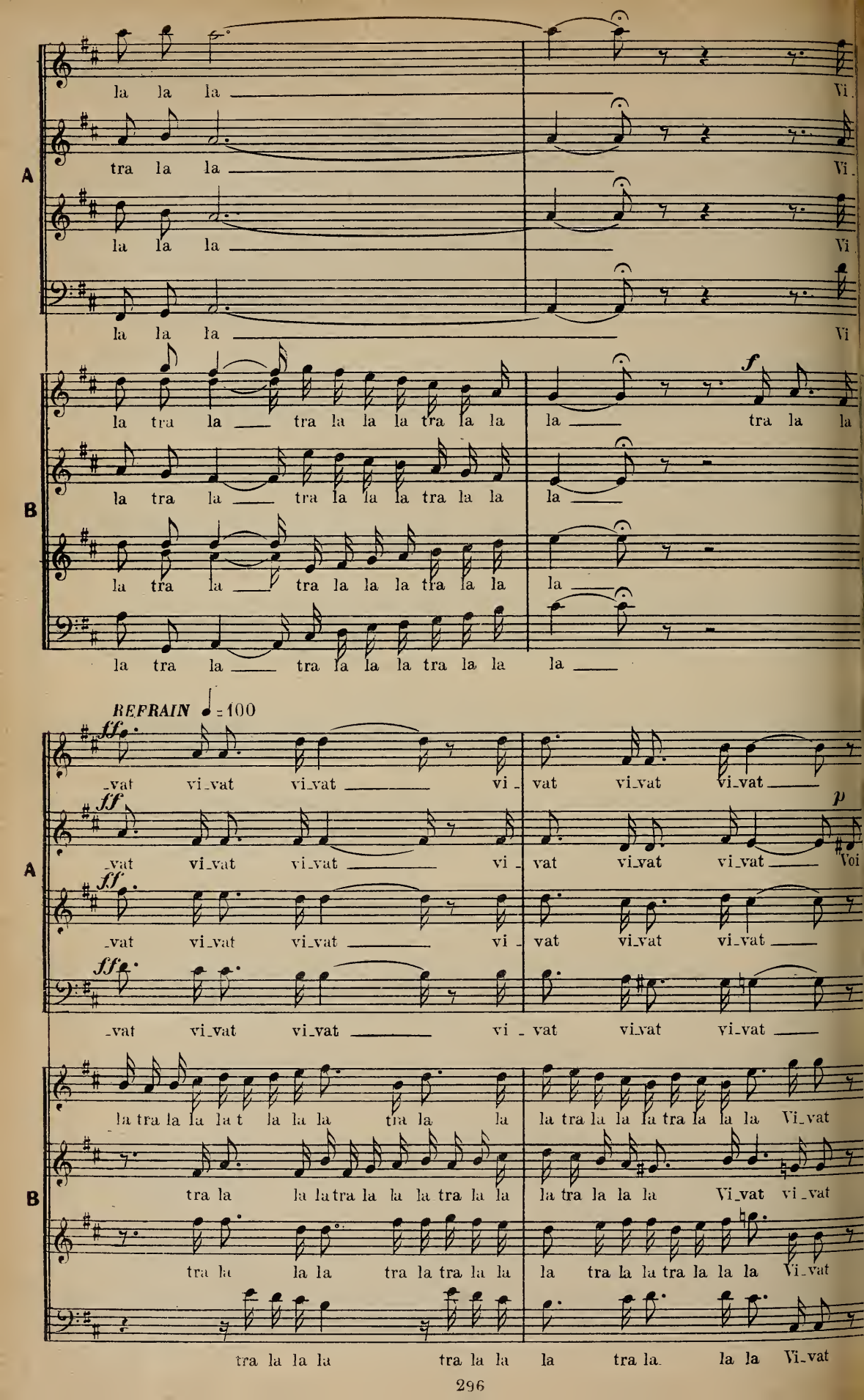
la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la

rah! Ah! tra la la

rah! Ah! tra la la

rah! Ah! tra la la

rah! Ah! tra la la


A
la la la Vi
tra la la Vi
la la la Vi
la la la Vi
B
la tra la tra la la la tra la la la tra la la
f
la tra la tra la la la tra la la la tra la la
la tra la tra la la la tra la la la tra la la
la tra la tra la la la tra la la la tra la la
REFRAIN ♩ = 100
ff
vat vi_vat vi_vat vi vat vi_vat vi_vat
ff
vat vi_vat vi_vat vi vat vi_vat vi_vat
p
Voi
ff
vat vi_vat vi_vat vi vat vi_vat vi_vat
ff
vat vi_vat vi_vat vi vat vi_vat vi_vat
la tra la la la t la la la tra la la la tra la la la tra la la la Vi_vat
tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la Vi_vat vi_vat
tra la la la tra la tra la la la tra la la tra la la la Vi_vat
tra la la la tra la la la tra la la la Vi_vat

voi_ci les va_can_ces voi_ci les va - can - - - ces

_ci les va_can_ces voi_ci les va_can_ces va - can ces

voi_ci les va_can_ces voi_ci les va - can_ces voi_ci les va_can - -

voi_ci les va - can_ces voi_ci les va_can - -

tra la la la tra la la

tra

tra la la

Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

- - ces Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

- - ces Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

la Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

la la la tra la la la Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

la tra la la la Vi_vat vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

tra la la la tra la la la Vi - vat vi_vat Vi_vat vi_

-vat vi-vat — voi-ci les va-can-ces voi-ci les va-

-vat vi-vat — voi-ci les va-can-ces va-can-ces voi-ci les va-

A

-vat vi-vat — Voi-ci les va-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la

-vat vi-vat — tra la tra la la

-vat vi-vat — Voi-ci les va-can-ces voi-ci les va-

-vat vi-vat — Voi-ci les va-can-ces va-can-ces voi-ci les va-

B

-vat vi-vat — Voi-ci les va-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la

-vat vi-vat — tra la tra la la

-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la — la tra la la la voi-

-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la — la tra la la la tra

A

la tra la la la voi-ci les va- — -can-ces voi-ci les va-

la tra la la la voi-ci les va-can-ces voi- — ci les va-can-ces voi-

-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la — la tra la la la voi-

-can-ces voi-ci les va-can-ces tra la tra la la — la tra la la la tra

B

la tra la la la voi-ci les va- — -can ces voi ci les va-

la tra la la la voi-ci les va-can-ces voi- — ci les va-can-ces voi-

-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces hur-rah!

-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces hur-rah!

-can-ces va-can-ces voi-ci les va - can-ces hur-rah!

-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces ah!

-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces tra la la

-ci les va-can-ces voi-ci les va - a

-can-ces va-can-ces voi-ci les va - a

-ci les va-can-ces voi-ci les va - can-ces Ah tra la la la tra la la

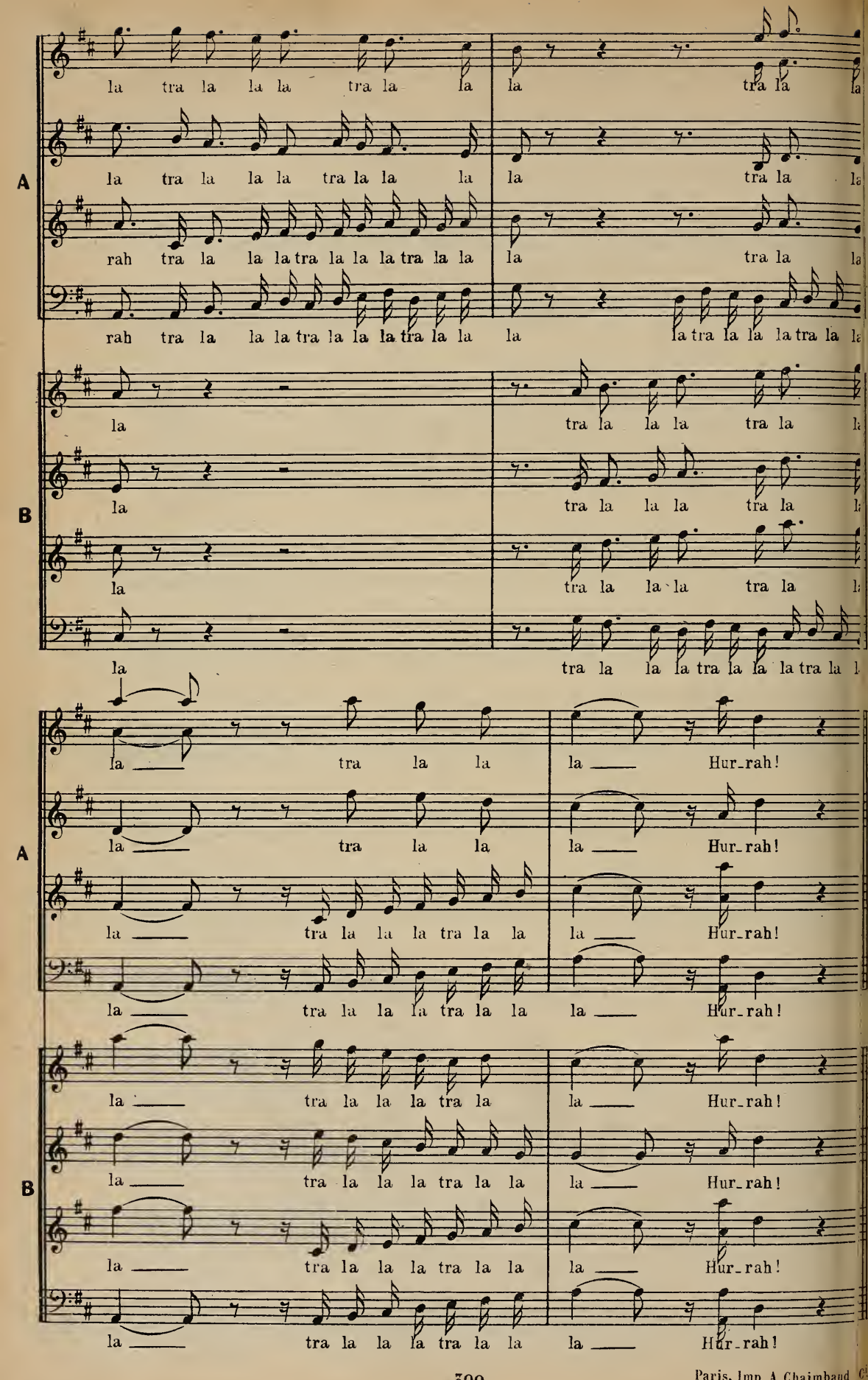
Hurrah! tra la la la tra la la

Hurrah! tra la la la tra la la

Hurrah! Hurrah! hur

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la la

la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la la tra la la



Paris, Imp. A. Chaimbaud

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 19 (cinquième année) 15 Octobre 1905.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL.

Dans notre dernier supplément, nous avons publié une œuvre de longue haleine, qui ne comprenait pas moins de vingt pages de texte. Nous donnons aujourd'hui, avec un choral de forte et noble expression, trois mélodies qui sont peu de chose par l'étendue, mais qui méritent à plus d'un titre d'attirer la sérieuse attention du connaisseur. Dans ces pièces qui ont la saveur exquise des créations populaires, on remarquera que la mesure est variable, et que la phrase ne se termine pas sur la tonique : deux libertés dont la musique « savante » est trop souvent privée !

La composition ayant pour devise : « Spiritus flat ubi vult, » *et dont nous avons signalé le mérite très réel, dans le compte rendu de notre dernier concours, est de M. Léonce Lachaise, professeur de musique à Bordeaux. — Le chœur ayant pour devise* « Lutter pour vaincre » *et qui a obtenu également une mention très honorable, est de M. Sélim (nous respectons le pseudonyme du Cte A. de H., Mayenne), un des derniers élèves de César Franck, ayant déjà obtenu un 1er prix au concours organisé par la ville de Nantes entre les musiciens français, à l'occasion du VIIIe Congrès de la Mutualité. — Nous regrettons qu'un point d'honneur excessif ait poussé un compositeur en renom à nous interdire de le mentionner ici, sous prétexte qu'il a été classé* ex-æquo *avec un débutant.*

Notes sur les musiques exotiques.

Nous commençons aujourd'hui à publier les lettres les plus intéressantes des Correspondants qui ont bien voulu répondre à notre appel.

I. — LA MUSIQUE AU MAROC.

Comme tout le monde, dès le premier abord je n'y reconnus qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par l'habitude ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vient un jour où l'on distingue quelque chose qui ressemble à un air.

J'ai bien noté l'Hymne national marocain, et la marche funèbre, mais pour les autres airs populaires je n'ai pu y réussir ; la tonalité et la mesure m'échappent toujours. Je perçois bien une série de tons et de demi-tons, mais il m'est impossible de leur assigner un point de départ, une tonique.

D'un autre côté, si je porte mon attention sur les tambours qui forment le

seul accompagnement de leur musique, là encore je distingue bien une sorte de rythme, mais ce rythme ne paraît avoir aucun rapport avec celui de l'air que l'on joue.

Cependant, là où je n'entends que du bruit, les Marocains trouvent une mélodie agréable, à laquelle ils mêlent souvent leur voix.

A mon avis, le seul moyen d'approfondir leur musique, c'est de se lier avec les musiciens indigènes, d'étudier avec eux, afin de se rendre compte des sensations qu'ils éprouvent et qui ne nous touchent en rien.

La musique marocaine est une musique à part, reposant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre système musical ; il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité. — Les Marocains ont quatorze modes ou gammes. Le classement des sons est fait par tons et demi-tons, comme chez nous. Jamais je n'ai pu distinguer dans leur musique ces intervalles de tiers et de quart de ton que d'autres ont prétendu y trouver.

Tous les musiciens jouent à l'unisson, et il n'y a d'autre harmonie que celle des tambours de différentes grosseurs, qu'on peut appeler harmonie rythmique.

On pensera sans doute qu'avec une aussi grande simplicité de moyens, une mélodie accompagnée de tambours, il ne doit pas être difficile de comprendre cette musique. Un fait expliquera comment il y a des difficultés sérieuses : les Marocains n'écrivent pas leur musique, ils n'ont plus aucune espèce de théorie, plus rien qui puisse faciliter les recherches. Tous chantent ou jouent de routine, sans savoir le plus souvent dans quel mode est l'air qu'ils exécutent. Je n'ai pu découvrir un seul Marocain qui pût me donner quelques notions sur la musique de son pays.

La musique marocaine et le plain-chant ont ceci de semblable, c'est que tous deux connaissent la mélodie et ignorent l'harmonie La musique des Maures peut se résumer ainsi : mélopée pour la chanson, rythmopée pour le tambour.

Tout permet de croire que les Maures connaissaient déjà la musique à l'époque où l'Égypte était le berceau des sciences et des arts.

Leur système musical se développa plus particulièrement lorsque la domination romaine leur apporta, avec la civilisation, la musique grecque, qui résumait alors toutes les connaissances acquises. Mais avec la décadence de l'Empire disparut la civilisation, et tandis qu'en Occident les sciences et les arts trouvaient un refuge dans les cloîtres, *Mahomet en défendit l'étude en Orient* sous les peines les plus sévères.

L'arrêt de la science musicale chez les Maures peut donc être attribué en grande partie à leur prophète Mahomet.

J'ai eu la bonne fortune d'entendre la musique du Sultan du Maroc lors de la visite de l'Empereur Guillaume à Tanger. Cette musique est composée d'une vingtaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, bugles, altos, cors, trompettes, trombones et basses, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à l'unisson, sans autre accompagnement que le rythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes. J'ai dit, en commençant, qu'il fallait une certaine habitude acquise, un certain degré d'éducation de l'oreille pour comprendre le

sens d'une mélodie marocaine. La musique du Sultan du Maroc n'est qu'une exception. un fait isolé. Ajoutons que ce fait de la réunion d'une musique militaire jouant à l'unisson est assez concluant pour que nous puissions affirmer, dès à présent, que les Maures ignorent l'harmonie. Il est bien évident que s'ils avaient seulement l'idée de deux sons différents formant un ensemble agréable, on pourrait le constater mieux que partout ailleurs dans la musique du Sultan du Maroc, par cela seul qu'elle est formée d'instruments européens. Mais, je le répète, l'harmonie pour les Maures n'existe que dans l'accompagnement rythmique des instruments à percussion. A Fez, ce sera le rôle de la grosse caisse et de deux tambours qui complètent le corps de musique militaire. A Tanger, les instruments à cordes ou à vent jouent à l'unisson, tandis que le sonadja, le derbougha, le tbel et les karkabas frappent l'accompagnement rythmique, la seule harmonie qu'ils apprécient. Le chanteur se passera volontiers d'un instrument chantant (violon, houd, guembri, rbab, kuitsra ou gaïta), mais il exige l'instrument à percussion frappant la mesure. A son défaut il s'en créera un.

Ses pieds marqueront les temps forts sur le sol, tandis que ses mains exécuteront toutes les divisions rythmiques possibles sur un morceau de bois. Il lui faut son accompagnement rythmique, sa vraie, sa seule harmonie. Qui a dit que les Maures n'avaient pas le sentiment de la mesure ? C'est cependant le point essentiel de leur musique. Un instrumentiste qui se respecte ne joue pas plus sans son accompagnement de tambour que chez nous un artiste européenne chante sans piano.

Tanger, 1er octobre 1905.

CASIMIR BLANC,
Directeur du Conservatoire musical de Tanger.

II. — LES INSTRUMENTS AU GUATÉMALA. — LE PIANO DES NÈGRES D'AFRIQUE

M. le Ministre de la légation de France au Centre Amérique veut bien nous adresser la lettre suivante :

MONSIEUR,

. . . . . .

Les instruments en usage dans le Guatémala sont les suivants :

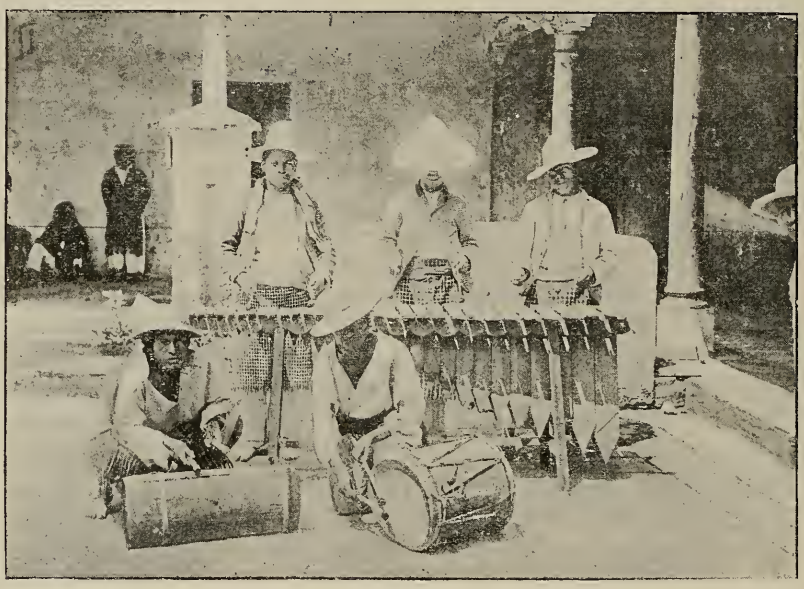
1° La *Marimba* est une sorte de xylophone avec caisses de résonance. La marimba se joue généralement à 3 exécutants, dont celui qui fait le chant manœuvre deux baguettes analogues à celles de nos timbaliers : les deux musiciens chargés de la partie d'accompagnement ont en général chacun 3 baguettes. Les sonorités sont assez voisines de celles de nos pianos-mécaniques des rues. Les rythmes sont très lents, et les morceaux d'exécution, qui intéressent au premier abord par la nouveauté, apparaissent bien vite d'une monotonie extrême. La marimba est l'instrument quasi national : il n'y a pas de fête sans marimba, et sur les 365 jours de l'année il y en a bien un tiers qui sont fériés, soit au titre gouvernemental, soit au titre religieux. Au jour des fêtes patronales d'église, la marimba est juchée sur un des contreforts de l'édifice, ou sur un échafaudage *ad hoc* qui lui est accolé, et durant plusieurs jours, jusque fort avant dans la nuit, les

joueurs de marimba font aller leurs baguettes du même geste automatique et somnolent.

Les marimbas portées sur la photographie ci-jointe sont des marimbas de luxe à l'usage des réunions dansantes de Guatemala, des *serenatas* données par les fiancés à leur *novié*, etc.

2° Instruments à vent :

a) *Chirimia*. — Cet instrument se compose essentiellement d'un tube en cuir



se terminant par une gourde (*calabasa*), percée d'un ou plusieurs trous. Il n'a pas été possible d'en avoir une photographie ;

b) *Sarabanda*. — Sorte de flageolet en terre cuite, sans clés.

3° Instruments à cordes :

a) *Guitarilla*. — Sorte de mandoline à 4 cordes ;

b) *Harpa*. — Petite harpe de 60 à 80 cm. de hauteur, avec peu de cordes.

4° Instruments genre « caisses » :

a) *Tamboron* ou grand tambour, environ 70 cm. de diamètre et 80 à 90 de longueur. Il y a aussi le petit tambour. Ces instruments font la partie d'accompagnement un peu à la manière des darboukas d'Orient. Parfois ils sont employés seuls, par exemple sur le parvis d'une église de campagne pour marquer, concurremment avec les cloches, quelque moment solennel de l'office ou pour en signaler la fin et accompagner les fidèles à leur sortie.

b) *Zambonba*. — C'est une sorte de tambour dont l'une des peaux est percée d'un orifice au travers duquel l'exécutant fait passer à frottement dur un os long : le mouvement de va-et-vient produit des sonorités assez comparables à celles qu'obtiennent par des moyens analogues, dans nos baraques foraines, les montreurs de sauvages.

c) *Tun* (prononcez *toun*). — Le tun (représenté sur cette photographie, ainsi

que le tamboron et la marimba) est un morceau de tronc d'arbre, d'une certaine essence, préalablement évidé et sur lequel l'Indien frappe avec deux petits bâtons.

En résumé, de tous les instruments de musique usités ici, la marimba seule présente quelque intérêt et quelque originalité.

Veuillez agréer, etc.

Guatémala, 26 sept 1905.

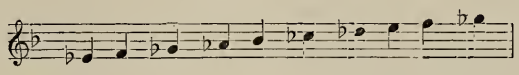
E. Enion,
Ministre de la légation de France.

Nous avons reçu, presque en même temps, de M. l'abbé Trille, missionnaire, une lettre fort intéressante dont nous détachons un passage. M. l'abbé Trille, qui vit au milieu des tribus africaines vicariat apostolique du Gabon), décrit une variété de la *Marimba*. C'est en quelque sorte le piano portatif. Les lames de bois, au lieu d'être disposées sur un plan horizontal, forment un demi-cercle. Les extrémités de ce demi-cercle sont reliées par une courroie que le nègre passe *derrière sa tête*; il joue debout, ayant les touches de l' « anzang » à la hauteur de sa poitrine.

Abanga, par Lambaréné (Congo français).

... L'instrument (décrit plus haut) est appelé *timbila* dans les régions du Sud, *marimba* à Madagascar et jusqu'au Zambèze. Dans notre région, il porte le nom d'*anzang* (le mot *tocadores* est portugais). Les touches de cette sorte de piano sont généralement au nombre de 10 : ce sont des traverses d'un bois dur et jaune, sonores, et entaillées de façon à produire une note déterminée et toujours la même. Dans notre pays fang, le bois employé est toujours le même, et c est aussi, je crois, le même que dans le Sud : c'est le *ka*, sorte d euphorbiacée (*dichostemma glaucescens*); parfois, dans certaines contrées où ce bois est rare, j'ai vu employer l'*alo* (*desbordesia insignis*) ou bien le simple bois rouge à teinture, mais le résultat est bien inférieur. Tantôt, lorsque ce piano appartient au village, on en joue à la porte de la grande case des palabres, et alors les touches de bois sont placées sur deux troncs de bananier : ce qui a la propriété de laisser au son toute sa pureté, car, sur d'autres bois, il s'y mêle des résonances étrangères ; tantôt, lorsque l'instrument appartient à un chanteur, toutes les touches sont reliées entre elles : les vrais musiciens adaptent au-dessous de chaque touche, non pas des calebasses, comme on le dit communément, mais les coques d'un fruit dur nommé *eoale* (les calebasses se briseraient au premier choc). Ce fruit, dans son entier, sert également à broyer les amandes de fruits destinées à la cuisine. Ces coques sont percées de deux trous, l'un juste au-dessous de la touche pour recueillir et amplifier les ondes sonores, l'autre est souvent recouvert d'une membrane. L'artiste, armé de deux baguettes, souvent garnies de caoutchouc à leur extrémité afin d'adoucir le son, frappe sur les touches, et parfois avec une vélocité prodigieuse, que l'on a toutes les peines du monde à égaler au piano.

D'après les études que le professeur M. Cart, de Lausanne, a faites sur cet instrument, l'anzang donnerait la gamme complète, suivant le système ci-dessous :



en admettant *mi* ♭ comme première note et *mi* ♭ également comme huitième, ce qui nous donnerait une gamme complète mineure. De même, si nous partons de

la troisième, *sol*♭, pour arriver à la dixième, *sol*♭, nous aurons une gamme majeure, celle en *sol*♭ majeur, avec ses six bémols à la clef.

Cet arrangement ingénieux est-il dû au hasard, et cette conbinaison de deux gammes est-elle fortuite ? Je ne le crois pas, car j'ai pu observer d'assez nombreux instruments, et presque toujours les sons étaient identiquement pareils. Or, ce résultat est assez remarquable chez des gens qui n'ont que leur couteau pour tailler et retailler un simple morceau de bois.

D'ailleurs, un fait tend à corroborer cette opinion : il m'est arrivé maintes fois de prendre un *niverk*, sorte de lyre en usage également ici, et de déranger l'accord en tournant les clefs à droite ou à gauche. Invariablement, le musicien, lorsqu'il voulait jouer à son tour, après quelques accords, approchait l'oreille de son instrument, et le réaccordait de nouveau.

Dans cette musique fang, un fait est également à signaler : plusieurs notes sont d'un 1/4 de ton au-dessus de la note de notre gamme, ce qui donne une note difficile à saisir pour notre oreille : on sent que ce n'est pas juste, que cependant ce n'est pas faux, et nous avons toutes les peines du monde à la reproduire. Lorsque nos petits chrétiens commencent à apprendre nos cantiques, ils leur donnent ainsi fréquemment un ton tout particulier, et qui nous paraît étrange à première vue.

Peut-être cependant faudrait-il voir dans cet ensemble de dix notes un tout, recherché par l'oreille des primitifs comme ensemble harmonique.

Les fangs se servent encore d'une harpe à 7 cordes, dite *mvègue*, et d'une autre toute primitive, obtenue en soulevant trois fibres d'une tige de raphia, et dont la longueur diminuée progressivement par des lianes qui les resserrent à la tige donnent 6 notes différentes : j'en ai parlé dans les *Missions catholiques*.

Mais, pour un profane à la musique, cette lettre est déjà bien longue. Puissiez-vous néanmoins y trouver quelques renseignements intéressants !

Je demeure d'ailleurs à votre disposition, et vous prie d'agréer, etc.

Congo français, 21 sept.

Abbé H. Trille,
Missionnaire.

Nous avons reçu ces jours-ci, de M. Rabaud, secrétaire particulier du gouverneur général du Sénégal, plusieurs instruments de musique africains, dont l'un répond exactement à la description ci-dessus de M. l'abbé Trille. Enfin M. Gervais-Courtellement, l'explorateur bien connu, a bien voulu nous envoyer 2 hautbois et une paire de cymbales provenant du Thibet.

Nous adressons à nos correspondants nos plus vifs remerciements.

Pour terminer, et pour compléter (provisoirement) les témoignages que nous avions promis à M. Pollak, nous citerons ces quelques lignes d'une lettre très considérable :

..... Voici un problème que je me permets de vous soumettre. Pourquoi les Arabes ont-ils un dégoût si prononcé pour notre musique, et réciproquement ? Les exceptions sont rares. Est-ce une simple question d'éducation ? Il est cependant bizarre que tous les Orientaux, y compris les Hindous, même ceux élevés chez nous ou en Europe, aient le même goût pour une gamme et une mélodie très différentes des nôtres, et ne comprennent rien à l'harmonie.

Beyrouth, 15 septembre.

Collangette,
Professeur à la Faculté de médecine de Beyrouth (Syrie).

A nos lecteurs et abonnés compositeurs.

A tous ceux de nos amis qui aiment sérieusement la musique et qui ont quelque expérience de l'art de la Renaissance, nous adressons l'appel suivant.

Il y a, à la Bibliothèque Royale de Munich, un recueil très important de danses du XVIe siècle. En voici le titre (rédigé, sur l'original, en latin et en français) :

Recueil de danseries, | Contenant presque toutes sortes de danses, | comme Pauanes, Pass'emezes, Allemandes, Gaillardes, Branles, et plusieurs autres, | Accommodées | aussi bien à la voix, comme à tous instruments musicaux, nouuellement amassé d'aucuns | sçauants maistres musiciens, et autres amateurs de toute sorte d'harmonie, | *en* Anvers | chez Pierre Phalese, au Lyon Rouge, 1583.

Ce recueil comprend quatre volumes (un pour chaque partie : Superius, Tenor, Contratenor, Bassus) *et contient environ 80 danses de divers compositeurs français. Beaucoup sont exquises. Après en avoir copié une grande partie à Munich, nous avons obtenu que le recueil fût envoyé à la Bibliothèque Nationale de Paris ; il s'y trouve actuellement, pour notre usage personnel, et nous en prenons une copie intégrale, avec le dessein de mettre ces danses en partition, de les réduire pour piano, et de les publier dans la* Revue musicale. *C'est un travail relativement facile, mais assez long. (Notes losangées. Pas de barre de mesure. Valeurs à modifier, pour une transcription moderne.) Si quelques-uns de nos lecteurs voulaient collaborer avec nous, nous leur enverrions quelques pièces, et nous publierions leur travail (avec leur signature, bien entendu).* — J. C.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA MUSIQUE ET LA MAGIE (3e *leçon*). — XIIIe.

Mesdames et Messieurs,

Pourquoi chante-t-on ?

Question qu'on n'a jamais songé à poser, mais qui invite à de bien sérieuses réflexions ! — Comme vous le savez, dans cette Introduction où je n'expose pas une doctrine toute faite et arrêtée, mais où je cherche ce qui peut éclairer l'histoire musicale rattachée à celle de la civilisation, — libre recherche par laquelle je crois me conformer à l'esprit du haut enseignement dont on m'a fait l'honneur de me charger, — j'aime à prendre comme base ce qu'offre à notre expérience directe la vie contemporaine, et à partir de là pour prendre à rebours la série des faits, et remonter le cours des siècles, en rattachant les usages actuels à leurs antécédents ou à leurs causes nécessaires.

Afin de répondre à cette question : *Pourquoi chante-t-on* ? ouvrons une partition d'opéra, un livre quelconque ayant des mélodies avec paroles.

Presque toujours — on pourrait même dire : *toujours*, car les exceptions ne sont qu'apparentes — on chante en vue d'atteindre un but pratique. On chante (si nous nous en tenons au sens des paroles) pour calmer une souffrance, ou pour créer un plaisir ; on chante pour écarter un Esprit supposé malfaisant ou pour attirer un Esprit supposé bienfaisant et provoquer ses faveurs ; on chante pour exercer une action réelle sur la nature extérieure ; on chante pour doter un objet matériel (une épée, par exemple, dans un opéra de Wagner que vous connaissez) de vertus spéciales ; on chante pour créer chez autrui un état physiologique (le sommeil, le réveil...) ou un état moral (pitié, clémence, haine, bravoure, amour, etc)... Partout et toujours le chant est motivé par la préoccupation d'un intérêt positif. Sous chacun des termes de l'énumération que je viens d'esquisser, il serait facile de mettre des mélodies connues de tous. Qu'il s'agisse de Jeannette (*cours, mon aiguille, dans la laine, ne te casse pas dans ma main*), de Siegfried battant le fer sur l'enclume de Mime, de Faust ou d'Esclarmonde appelant les « Esprits de l'air », d'une « berceuse », d'une « prière », d'un chant de bataille, ou de la sérénade la plus banale soupirée sous un balcon, le chant veut produire un effet dans la vie réelle ; il n'est pas désintéressé, il est utilitaire. Voilà ce que permettent d'affirmer, au premier examen, les paroles unies à la mélodie.

Ce n'est là qu'une apparence. Aujourd'hui, nous ne croyons plus à cette efficacité du chant ; elle est quasi symbolique Elle nous plaît, sans avoir d'influence sur nos actes. Autrefois on y croyait. Ce qui est devenu une source d'agrément pur, a été d'abord un objet de foi. Ce qui est présentement une récréation pour les oisifs ou les délicats, a été la ressource principale des humbles dans toutes les misères de la vie. Les premiers chanteurs n'ont pas été des « artistes » s'adressant à l'imagination d'une élite, mais des praticiens que l'individu ou le groupe social faisait intervenir dans toutes les conjonctures difficiles. La musique vocale moderne, à tendances tout esthétiques, suppose, antérieurement à elle, un

type tout autre, à tendances pratiques. Le passage de la première forme (chant pratique) à la seconde (chant désapproprié est expliqué par la loi générale que Herbert Spencer a dégagée d une multitude de faits, et d'après laquelle le *beau* naît de ce qui, d'abord, fut purement *utile*.

Voilà ma thèse. Je vais la justifier en produisant un certain nombre de textes ; mais je dois dire que mon opinion n'est pas de celles qu'on tire de phrases prises dans les livres, les vieux manuscrits ou les inscriptions. Elle se fonde sur de grandes analogies, sur un certain sentiment de l'évolution et aussi — je terminerai par là — sur des traditions populaires. Les textes écrits ne la créent pas, mais ils peuvent la confirmer. Nous n'avons aucun témoignage sur la vie des « primitifs ». Mais si, dans tous les pays et à toutes les époques connues, nous constatons la persistance d'un usage, lequel paraît d'autant plus vivace qu'on remonte plus haut, on peut en conclure avec certitude que cet usage a la valeur d'un fait profond et premier. Je vais entrer dans des détails dont l'énumération sera un peu aride ; mais ici il vaut mieux être ennuyeux qu'incomplet.

La souffrance physique ayant été la grande préoccupation des primitifs, c'est par elle que je commencerai.

1° LE CHANT MAGIQUE EMPLOYÉ POUR GUÉRIR LES MALADIES.

Les primitifs dont nous pouvons nous faire une idée, par ce qu'ont été les « anciens » et par ce que sont encore aujourd'hui les non-civilisés, ont employé le chant comme moyen *thérapeutique*. Voici quelques témoignages pouvant servir d'appui à cette opinion.

Chez les Gréco-Latins :

Homère (*Odyssée*, XIX, 457) montre les fils d'Autolycos arrêtant, par un chant magique, le sang qui coule de la blessure d'Ulysse, « ἐπαοιδῇ δ' αἷμα κελαινὸν ἔσχεθον ». Dans son édition d'Homère, Pierron cite, à propos de ce vers, une scholie d'un ms. grec où il est dit : « *il faut savoir que l'ancienne médecine était fondée sur le chant* ». — Au témoignage de Pindare (*Pythiques*, III, 92), Esculape guérissait par des chants (μαλακαῖς ἐπαοιδαῖς), et non par des remèdes, toutes sortes de maladies. — Les chants et les cérémonies des corybantes guérissaient la folie Aristophane (*Guêpes*, 119 sq.) parle de ce traitement employé pour le vieillard Philocléon (μετὰ τοῦτ' ἐκορυβάντιζε). — Pendant la veillée de Plutus aveugle au temple d'Esculape, le dieu fait entendre un sifflement magique : « ὁ θεὸς ἐπόπτυσεν » (*Plutus*, 732). — Platon (*Charmidès*, IV) parle de formules écrites sur une feuille et que le malade doit chanter, et il ajoute que, *sans le chant*, tout le reste de la recette est inutile : ἄνευ τῆς δὲ ἐπῳδῆς οὐδὲν ὄφελος εἴη τοῦ φύλλου. » Plus loin (*ibid.*, V), à propos des médecins de l'école du Thrace Zalmoxis, qui par de tels enchantements allaient jusqu'à promettre l'immortalité, il dit qu'il faut soigner l'âme de la sorte, avec des chants, « ἐπῳδαί τισι· τὰς δ 'ἐπῳδὰς τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλούς » Dans la *République* (IV) il cite les chants (ἐπῳδαὶ) à côté des autres remèdes : potions, incisions, cautérisations. Il reparle ailleurs (*Euthydème*) de l'art des incantations (τεχνὴ τῶν ἐπῳδῶν). Dans le *Théætète*, il indique le même moyen employé par les sages-femmes, « ἐπᾴδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδῖνας καὶ μαλθακωτέρας, ἂν βούλωνται, ποιεῖν ». — Dans la légende phrygienne de Cybèle, Ὀρεία Μήτηρ sauve les enfants par ses charmes: « τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπῳδαῖς σωζομένων » (Diodore de Sicile, *Biblioth. Hist.*, III, 53.) — On use du chant magique contre la morsure des serpents : « ἐπῳδῇ τινι ἐξελάσας τὸν ἰὸν ἐκ τοῦ σώματος » (Lucien, *Philopseudes*, 11) ; contre les douleurs internes (*ibid.*, 8) ; contre la goutte (*Tragôdopodagra*, v. 172) : « ἄλλος ἐπαοιδαῖς ἐπιθετῶν ἐμπαίζεται. » Je mentionnerai la récitation des noms sacrés (ἱερὰ ὀνόματα), qui peut servir au même résultat (*Philopseudes*, 10). — Lucien fait

encore allusion au chant magique pris comme remède quand Mercure propose à Charon de lui rendre la vue plus perçante au moyen d'une formule chantée, tirée des poèmes d'Homère : « Ἐγὼ ἰάσομαί σοι καὶ ὀξυδερκέστατον ἐν βραχεῖ ἀποφανῶ παρ' Ὁμήρου τινὰ καὶ πρὸς τοῦτο ἐπῳδὴν λαβών » (*Charon*, 7). — Plutarque (*Symposiaques*, VIII, 5, 4) dit que les mages recommandaient aux possédés la récitation d'une formule magique, les lettres Ephésiennes : « Οἱ μάγοι τοὺς δαιμονιζομένους κελεύομσι τὰ Ἐφέσια γράμματα πρός αὐτοὺς καταλέγειν καὶ ὀνομάζειν. — Théophraste (*De Enthusiasmo*) cité par Athénée (*Deipnosophistæ*, XIV, 18) dit que la coxalgie se guérit par une musique en mode phrygien : « φρυγιστὶ ἁρμονίᾳ. »

Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 20) mentionne les formules magiques de certains médecins : « ἐπῳδὰς τὰς ὑγιεῖς παρὰ θρακῶν λαμβανεις ». — Nicolaus Myrepsus (in *Fabricii Biblioth. græc.*, XIII, 7) recommande pendant la fabrication d'un parfum médical de chanter la formule musicale des sept voyelles A, E, H, I, O, Υ, Ω. Le même (*ibid.*, XIII, 6) prescrit pendant l'absorption d'une médecine de chanter trois fois le τρισάγιον.

Varron (*de Re rustica*, I, 2, 27) cite d'après Stolon une formule contre la goutte: « Ego tui memini, medere pedibus. Terra pestem teneto. Salus hic maneto in meis pedibus... Hoc ter novices *cantare* jubet. » — Caton (*de Re rustica*, 161) donne une formule semblable contre les luxations : « *Luxum, si quod est, hac* cantione *sanum fiet... Incipe cantare in malo : S. F. motas vœta daries dardaries astataries dissunapiter...* ». Pour un membre cassé, il faut dire : « *Huat hauat huat ista pista sista domiabo damnaustra...* » Remarquons que cette formule, par la répétition des mêmes sons, ne laisse pas d'avoir une physionomie musicale. — Tibulle (I, 5, 8) fait allusion à une guérison magique : « Quum tristi morbo jaceres... Ipseque ter circum lustravi sulfure puro, *Carmine quum magico præcinuisset* anus. » — Properce (II, 28, 35) se plaint de l'inefficacité du chant magique employé comme traitement : Deficiunt *magico* torti sub *carmine* rhombi... » — Ovide (*Métamorphoses*, X, 397) : Seu furor est ? *Habeo quæ carmine sanet...* » (*ibid.*, X, 511). Lucine est représentée s'aidant de paroles magiques, « Verba puerpera dixit » (*Fastes*, II, 426) : « Nec prece, *nec magico carmine* mater eris. » Le médecin mythique Mélampus sait guérir la folie par des chants magiques : « ... Proetidas attonitas postquam *per carmen* et herbas Eripuit furiis... « (*Métamorphoses*, XV, 326). — Les Psylles de la Marmarique, d'après Lucain, charmaient les serpents et savaient en guérir les morsures. (*Pharsale*, IX, 643): « Par lingua potentibus herbis, Ipse cruor tutus nullumque admittere virus, *Vel cantu cessante*, potest... » Après avoir mouillé la plaie de leur salive, ils commencent un chant : « Plurima tum volvit spumanti *carmina* lingua Murmure continuo, nec dat suspiria cursus Vulneris .. » (*ibid* , 925) ; « Pestis *excantata* fugit » (*ibid.*, 930). — Pour la guérison des tumeurs, à ce que rapporte Pline (XXVII, 59), l'application des remèdes doit être faite par une jeune fille nue, récitant trois fois cette formule : « Negat Apollo pestem posse crescere cui nuda virgo restinguat. » L'impétigo (XXVII,75) se guérissait par l'application sur le mal d'une certaine pierre, tandis que celui qui la tient prononce ces mots : « Φεύγετε, κανθαρίδες, λύκος ἄγριος ὕμμε διώκει. » L'usage de tels moyens est fréquent en médecine : certaines pratiques s'y joignent toujours : « Terna despuere deprecatione in omni medicina mos est atque ita effectus adjuvare » (XXXVIII, 7). La magie en général est d'ailleurs, comme il le dit, « altior sanctiorque medicina » (XXX, 1). — Macrobe (*Comment.*, II, 3) signale l'usage de chanter en administrant les remèdes aux malades et les propriétés thérapeutiques de la musique: «... corporum quoque morbis (musica) medetur, nam hinc est quod ægris remedia præstantes *præcinere* dicuntur. » Et plus loin : « ... *Musica capitur omne quod vivit.* » — Apulée (*Apologie*) dit la même chose : « Veteres medici etiam carmina, remedia vulnerum, norant. » — Ammien Marcellin (XXIX, 2, 23) cite le fait suivant, prouvant qu'une vertu thérapeutique s'attachait au chant (ou à la récitation) des sept voyelles grecques : « Visum enim fuisse adolescentem in balneis admovere marmori manus utriusque digitos alternatim et pectori, septemque vocales litteras numerasse ad stomachi remedium prodesse id arbitratum... » Ces pratiques furent interdites au temps de Valentinien (*ibid.*) ... « Anum quamdam simplicem intervallatis febribus mederi leni *carmine* consuetam, occidit ut noxiam. » Elle avait été en vigueur auparavant (XVI, 8) : « Si

quis anile incantamentum ad leniendum adhibuisset dolorem *quod medicinæ quoque admittit auctoritas.*» — Marcellus Empiricus (VIII) les recommande : « Oculo clauso qui *carminatus* erit... » ; (XX) « Glandulas mane *carminabis*... » Il cite des formules, p. ex. ces deux mots inintelligibles « Σοκσοκαμ συκυμα » qui guérissent le saignement de nez, répétées 27 fois (3×3×3) à l'oreille correspondante à la narine qui saigne (XI). — Cf. Vindicianus Medicus : « Gramine seu malis ægro præstare medelam, *Carmine* seu potius, namque est res certa salutis Carmen... » (Cité par Du Cange, *Gloss. inf. et med. latin.*) — Le code théodosien, qui punit les maléfices (Tit. XVI, c. 3 : *de incantamentis*), permet ceux qui constituent « remedia humanis quæsita corporibus ». — De même plus tard (*Statut. Mantuæ*, lib. I, rubr. 83) « ... qui vel quæ prædictas *incantationes* fecerit *ad sanandum* vel liberandum aliquem de aliqua infirmitate... »

Chez les Egyptiens :

Dans la légende de Râ, dieu-roi des premiers temps de l'Egypte (Pleyte-Rossi, *les Papyrus hiératiques de Turin*), le dieu vieillissant, frappé d'un mal terrible, appelle « les enfants des dieux aux incantations bienfaisantes, qui connaissent le pouvoir de leur bouche ». — La maladie étant généralement causée par un mauvais esprit entré dans le corps de l'homme, les enchantements médicaux accompagnaient le remède pour le chasser. Le papyrus 348 de Leyde en contient un certain nombre. Voici pour corroborer un vomitif : « O démon logé dans le ventre de N. fils de N., toi dont le père est nommé *Celui qui abat les têtes*, dont le nom est *Mort*... maudit pour l'éternité ! » (Pleyte, *Etudes égyptologiques*, I, p. 145). Pour le mal de tête : « Le front est aux chacals divins, le derrière de la tête est au pourceau de Râ. Place-les sur un brasier : quand l'humeur qui en sortira aura atteint le ciel, il en tombera une goutte de sang sur la terre. A réciter quatre fois. » (*Ibid.*) Nous pensons que cette « récitation » est une forme dégénérée, amoindrie, d'un type primitif : l'incantation proprement dite, ou formule chantée.

Chez les Chaldéens :

Une suite de tablettes en terre cuite provenant du palais de Ninive (Koyoundjik) (Henri Rawlinson et Norris, *Cuneiforms inscriptions of Western Asia*, II, pl. 17-18) renferme 28 formules d'incantation contre l'action des mauvais esprits. Les formules 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 20, 25, renferment des incantations contre les accidents ou maladies, causées toujours, d'après la croyance chaldéenne, par l'opération d'un mauvais esprit. Chaque incantation commence par la description des symptômes de la maladie ; puis vient une litanie de noms divins finissant par une invocation sacramentelle : « Esprit du ciel, souviens-t'en ! Esprit de la terre, souviens-t'en ! » Comme tous les documents magiques, ces formules sont redigées en sumérien, langue des primitives populations alors incompréhensible aux habitants. Une traduction assyrienne y est jointe. (*Ibid.*, IV.) Collection de 200 fragments d'un ouvrage considérable de magie : formules, incantations, hymnes (en sumérien avec traduction assyrienne). La deuxième subdivision renferme les incantations contre maladies et possessions. Chaque morceau est précédé du mot *Ên* traduit par « incantation ». Il est rendu par un idéogramme complexe exprimant l'idée de contraindre les dieux (cf. les θεῶν ἀνάγκαι des néo-platoniciens). La composition en est analogue à celle des précédents. Toutes les maladies sont l'œuvre d'un démon qu'il s'agit de chasser. Il n'y eut jamais de médecins à Babylone (Hérodote) ; la médecine n'y a été que magie.

Chez les Finnois :

Tout le Kalevala (Recueil de poèmes finnois) ne constitue qu'une série d'enchantements de toute sorte. Le chant magique y est partout désigné de la façon la plus claire. Il est appliqué à la guérison des blessures et des maladies. Par exemple Wäinämöinen, le héros magicien, blessé d'un fer enchanté, cherche qui le guérira (runo 8, 9) par la « vertu mystérieuse des paroles originelles ». Il trouve un vieillard, savant magicien,

qui entonne un chant magique sur le fer qui a fait la plaie et sur la blessure elle-même. Il y applique ensuite un baume enchanté. Au runo 15, la mère de Lemmi Käinen, tué par un serpent, réunit les débris du corps de son fils et le rend à la vie par ses incantations et ses enchantements. — Wäinämöinen fait des invocations pour écarter les maladies suscitées contre le peuple et ses compagnons par ses ennemis (runo 45) (traduction Léouzon Le Duc).

J'arrête ici la production de mes textes sur ce premier point. En poussant plus loin, je craindrais de dépasser inutilement la mesure. Comme dit le proverbe grec, « il faut semer avec la main, non avec la corbeille ». Je considère comme établi et démontré que la croyance populaire des primitifs a vu dans le chant un moyen de guérir le mal physique. Nous examinerons, dans la prochaine leçon, d'autres emplois de la magie musicale.

JULES COMBARIEU.

La Science musicale allemande : Robert Eitner

ET SON NOUVEAU DICTIONNAIRE DES MUSICIENS.

Bien qu'il ne soit pas d'usage qu'une Revue fasse elle-même l'éloge des études qu'elle publie, nous tenons à dire que ce travail de notre très distingué collaborateur, Michel Brenet, est un des modèles de la critique telle que nous la comprenons, quand il s'agit de certains ouvrages: critique précise, donnant toujours ses raisons, — et courtoise.

Plusieurs mois se sont écoulés depuis que les journaux nous ont appris la mort de Robert Eitner. Si nous venons aujourd'hui parler de lui aux lecteurs de cette Revue, c'est que les services éminents qu'il a rendus, et qui ont fait de lui l'un des principaux représentants de la musicologie allemande à notre époque, nous paraissent devoir être reconnus au delà des frontières de sa patrie. Des relations épistolaires entretenues avec lui pendant quelques années, au sujet d'une modeste part de collaboration fournie à son dernier ouvrage, nous ont permis de connaître d'assez près sa méthode de travail. Peut-être, dans un examen de son œuvre, la proportion de l éloge et de la critique sera-t-elle plus facilement mesurée par un étranger que par un compatriote : en nous bornant à mettre sous les yeux du lecteur quelques-uns des éléments nécessaires, nous lui laisserons le soin de prononcer un jugement qui pourrait bien atteindre, par-dessus le but visé, les petits côtés de la science germanique. Nous aurions beau jeu à nous servir des bévues d Eitner pour nous venger de l'orgueilleux mépris qu'avec lui plus d'un de ses confrères allemands a quelquefois manifesté à l'égard des « feuilletonistes » français ; mais l'amusement est médiocre, qui consiste à ramasser des pierres pour les jeter dans le jardin d'autrui, et l'on voudra bien, du moins nous en avons la confiance, voir dans notre travail de retouches et de critique une intention plus haute.

I

Robert Eitner était né à Breslau le 22 octobre 1832 et avait commencé par se vouer uniquement au professorat du piano. Fixé à Berlin en 1853, il y dirigeait

encore en 1871 un « Institut musical enfantin », à l'usage duquel il publiait, en cette année, chez Simrock, un manuel d'enseignement (1). Nous ne connaissons cette brochure que par la critique très dure qu'en fit le journal *Echo*. C'était, au dire de cette feuille, « un ramassis de choses inouïes au point de vue de la grammaire, du style, de la logique et de la théorie musicale », et les citations jointes à cet « éreintement » semblent en justifier la rigueur, car, lors même qu'on s'adresse à des enfants, il est rare qu'on se contente de définir la pause : « un signe qui indique que l'on doit lever les mains de dessus le clavier ». Mais le corps des professeurs de piano compte des membres qui sont capables de tout. Eitner a été autre chose qu'un maître de musique quelconque, et puisqu il a jugé bon d'effacer le souvenir de son malencontreux manuel, en s'abstenant d'en faire figurer le titre dans la liste de ses publications, ne cherchons pas à en connaître les faiblesses, non plus que celles du petit nombre de compositions musicales qui ont pu lui échapper. Supposons simplement qu'alors l'enseignement était pour lui le « métier », le gagne-pain. Sa vocation véritable, et par où il devait seulement se distinguer, c'était l'érudition musicale, et principalement la bibliographie.

Cette vocation se fit jour tardivement. Eitner avait trente ans lorsque parut, dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, son premier essai, une étude sur l'origine et les progrès des instruments à clavier. Cinq ans plus tard, une récompense qui lui fut décernée à Amsterdam par la Société « pour l'avancement de la musique », mit son nom en évidence, et lui permit d'entrer à la *Gazette générale de musique* de Leipzig (*Allgemeine Musikalische Zeitung*), dont il fut même, en 1868, pendant peu de temps, le rédacteur en chef. Lorsqu'il quitta cette feuille, en 1869, il créa le *Bulletin mensuel pour l'histoire de la musique* (*Monatshefte für Musikgeschichte*), dont il imagina peu après de grouper les abonnés en une « Société pour les recherches musicales » (*Gesellschaft für Musikforschung*), société à peu près fictive, puisque, sauf une brève reddition annuelle des comptes dans le bulletin, Eitner en assumait seul et sans contrôle tout le fonctionnement. Avec sa mort prend fin la publication du Bulletin, dont en ce moment, à l'aide de ses papiers, la maison Breitkopf et Härtel achève d'imprimer les dernières livraisons, et dont la collection de trente-sept volumes est à juste titre fort estimée.

Dès le début de cette publication s'était nettement et définitivement fixée la double orientation de l'esprit d'Eitner. D'une part, à la suite de plusieurs érudits allemands, il vouait une prédilection spéciale aux œuvres anciennes, en faveur desquelles commençait à se dessiner ce beau mouvement de curiosité et de justice que nous voyons partout se continuer si fortement à l'heure présente ; et d'autre part, il apercevait dans la bibliographie la base essentielle, l'indispensable point d'appui de l'histoire musicale, le puissant levier avec lequel on en pourrait enfin soulever le poids. De tout son pouvoir, il résolut d'approfondir les connaissances en ce sens et de pousser vers le même but ceux de ses compatriotes sur lesquels il réussirait à exercer quelque influence.

La part faite à la bibliographie de la musique ancienne dans les *Monatshefte* fut donc prépondérante. Sous forme de suppléments à ce bulletin, Eitner publia

(1) *Hilfsbuch beim Klavier-Unterricht, für Lehrer und Schüler, verfasst von Robert Eitner.* Berlin, Simrock, 1871, in-8°, 36 p.

en 1871 un *Catalogue des nouvelles éditions d'œuvres anciennes* ; en 1874, un *Catalogue chronologique des œuvres de Hassler et de Lassus.* Puis, aidé par divers bibliographes, il fit paraître de la même manière toute une série de catalogues de bibliothèques musicales : Augsbourg, Dresde, Freiberg, Göttingen, Liegnitz, Zwickau, université de Bâle, gymnase Joachimsthal à Berlin, chapelle pontificale à Rome, etc. A ses *Monatshefte* il entreprit en 1873 de joindre périodiquement, sous le titre général de *Publications de la Société pour les recherches musicales*, d'importantes réimpressions d'œuvres anciennes, théoriques et pratiques ; il inaugura cette entreprise par l'édition complète du recueil de 115 Lieder allemands à plusieurs voix, publié par Jean Ott, à Nuremberg, en 1544. Otto Kade, J.-J. Maier, Franz Commer, F. Zelle, P. Bohn, furent les collaborateurs d'Eitner pour quelques-uns des volumes suivants ; mais il en rédigea seul le plus grand nombre. La liste générale de cette série de « Publications » comprend, auprès des grandes collections de Lieder de Jean Ott, Erhard Œglin, Georges Forster, J.-L. Hassler, Jean Eccard et autres, un choix d'œuvres de Josquin Deprès, un choix de chansons françaises tirées des recueils d'Attaingnant, plusieurs volumes d'opéras italiens, allemands ou français de Monteverde, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Keiser, Schürmann, Lully, etc., une traduction allemande du *Dodecachordon* de Glarean, et des traités d'Agricola, Virdung et Praetorius. Cette branche très féconde de l'activité d'Eitner demanderait une étude spéciale, — étude délicate, où peut-être de grandes réserves seraient finalement à formuler, quant à sa manière d'interpréter les textes. Quiconque a tenté l'étude de quelques œuvres anciennes dans les manuscrits ou les éditions originales, a compris la difficulté de les reproduire en notation moderne. Reconstitution de la partition, choix des clefs, traduction des signes de mesure et de valeurs, disposition des paroles sous le chant, introduction des accidents sous-entendus : autant de problèmes à résoudre, d'obstacles à surmonter, autant, par conséquent, de controverses à soutenir. Dès le commencement de ses travaux, les avertissements, les critiques, ne manquèrent point à Eitner : à propos de sa réédition de quelques pièces de Sweelinck, Bellermann lui reprocha d'avoir inutilement doublé les valeurs et employé les carrées, rondes, etc., au lieu des rondes, blanches, etc., que lui indiquait la tablature d'orgue, et qui eussent été à la fois conformes à l'original et plus faciles à lire pour les exécutants modernes. Bellermann avait sur des points plus importants (clefs, tonalité, etc.) des opinions tout opposées à la pratique d'Eitner. Joseph Müller adressait à celui-ci des reproches encore plus graves, parce qu'ils ne concernaient pas des points de doctrine plus ou moins discutables, mais la loyauté même du travail : il l'accusait d'avoir, — toujours dans ses rééditions d'œuvres de Sweelinck, — arbitrairement supprimé ou ajouté des mesures. De ces critiques, et des querelles qu'Eitner eut avec plusieurs de ses confrères, nous devons retenir cette « moralité », qu'il est indispensable de s'éclairer sur les principes et les procédés personnels d'un musicologue, avant de se fier entièrement à lui pour l'étude des œuvres anciennes.

En 1877 parut, en un fort volume in-8°, un des meilleurs travaux d'Eitner, sa *Bibliographie des recueils de musique du XVIe et du XVIIe siècle,* qui contenait les titres de près de huit cents recueils collectifs, et le classement par noms d'auteurs des compositions religieuses et profanes qui s'y trouvaient renfermées, au nombre de plusieurs milliers. Encore que ce travail considérable fût forcé-

ment incomplet, — Eitner et ses collaborateurs n'ayant guère exploré à fond que les bibliothèques allemandes, — il rendit immédiatement et continue de rendre de très grands services, dont le moindre ne fut pas de faire apprécier d'une manière sensible, et pour ainsi dire d'un seul coup d'œil, la prodigieuse activité des maîtres du XVIe siècle. Les ouvrages du même genre qui ont paru depuis cette époque, et particulièrement la « Bibliothèque du chant profane italien » de M. Emile Vogel, ont montré à quel point la *Bibliographie* d'Eitner pourrait être étendue, si l'on venait à y fondre, dans une nouvelle édition, les titres et le sommaire des recueils découverts ou signalés depuis son apparition : telle quelle, cette *Bibliographie* reste un précieux outil de travail pour les musicologues et l'un des meilleurs titres d'Eitner à leur gratitude.

En 1882, Eitner quitta Berlin pour aller habiter Templin, petite ville de l'Uckermarck (Brandebourg) où s'écoula, dans une retraite studieuse, la dernière partie de sa vie. Le projet d'un nouveau dictionnaire des musiciens le hantait déjà. Il le dévoilait en 1887 aux lecteurs de ses *Monatshefte*, puis à ceux de la *Gazette de musique* de Berlin (*Allgemeine Musik-Zeitung*), en sollicitant le secours de collaborateurs bénévoles. Un grand dictionnaire bio-bibliographique, où seraient indiquées toutes les sources, résumés tous les documents, condensés tous les résultats des précédentes recherches, cataloguées toutes les œuvres accessibles dans les bibliothèques ; où, par le fait même de ce plan nouveau et de cette rigoureuse ligne de conduite, se trouveraient corrigées les erreurs de tous les autres dictionnaires, et tout d'abord de celui de Fétis, devenu insuffisant : tel était le rêve d'Eitner, rêve dont la réalisation lui semblait en 1887 dépasser les forces d'un seul homme, et qu'avec un beau courage, une patiente obstination, il s'appliqua cependant à mettre, à peu près seul, à exécution.

Lorsque, presque fortuitement, nos relations épistolaires commencèrent, en 1890, Eitner était plongé dans cet immense travail. Un des rédacteurs des *Monatshefte* avait publié sur la signification du vieux mot français *treble* un article dont nous avions cru devoir réfuter les conclusions erronées. L'envoi de notre article (1) au directeur du Bulletin dont nous combattions l'une des assertions nous valut une longue et curieuse lettre d'Eitner, datée du 12 février 1890. Il paraissait se faire une idée fausse de l'état des connaissances des musiciens français à l'égard de l'érudition allemande. « La Bibliothèque nationale de Paris nous écrivait-il, semble ne pas du tout s'inquiéter des recherches musicales des historiens allemands, car elle ne possède même pas ma Bibliographie des recueils », etc. Une opinion erronée se doublait donc chez lui d'une blessure d'amour-propre : il nous fut aisé de rectifier l'une et de panser l'autre, en lui répondant que trois bibliothèques publiques de Paris possédaient sa Bibliographie, et qu'en outre la Bibliothèque nationale recevait ses *Monatshefte*. Son estime pour nos collections nationales en fut un peu rehaussée. S'il n'avait pas jugé utile à la préparation de son livre de venir en personne les visiter, du moins se rendait-il compte que paraître les ignorer constituerait dans son ouvrage une très grosse lacune ; dans cette même lettre du 12 février 1890, ainsi que dans une seconde, du 7 mars, Eitner, en nous expliquant sommairement le plan du *Quellen-Lexikon*, nous adressait donc à brûle-pourpoint une demande formelle de collaboration : « Je me suis assuré dans toute l'Europe de laborieux

(1) Il avait paru dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires* du 1er janvier 1890.

collaborateurs. Pour la France seulement il me manque un collaborateur. Ne voulez-vous pas, par votre puissant secours, aider à terminer l'œuvre ? »

Eitner n'avait pas gardé de ces préliminaires un souvenir très exact, lorsque, en 1900, dans l'introduction de son dictionnaire, en remerciant ses collaborateurs, il écrivait : « ... M. M. Brenet, de Paris, m'envoya spontanément, sans invitation (*freiwillig*, *ohne Aufforderung*) un volumineux catalogue d'œuvres de s bibliothèques françaises, avec quelques renseignements biographiques. » A peu près en même temps, Eitner nous avait également prié de lui fournir une liste d'ouvrages français sur l'histoire de la musique, qu'il fondit dans un répertoire des « sources à consulter », travail préparatoire à son dictionnaire, publié en 1891 (1). Très franchement, il nous avouait alors l'imperfection de ses connaissances dans notre langue, s'intitulant lui-même « un bousilleur » et nous demandant des éclaircissements, par exemple, sur le mot *fiches*, que nous avions employé en lui écrivant, qu'il ne trouvait pas dans son vocabulaire, et qu'un ami, « grand admirateur de la langue française », n'avait pas pu lui expliquer. Plus d'une regrettable erreur de son *Quellen-Lexikon* devait résulter de cett insuffisante préparation à la lecture des documents français et, on peut le dire aussi, des documents italiens.

D'après ses lettres, Eitner se livrait alors à un travail acharné. « Je reste, nous écrivait-il, à mon bureau de 6 heures du matin à 10 heures du soir, pour classer tous les trésors amassés. » Ayant lui-même relevé les titres musicaux mentionnés dans les catalogues des principales bibliothèques allemandes et fait dans le même but un séjour de six semaines à Londres et à Bruxelles, il demandait un pareil dépouillement à ses collaborateurs étrangers. En ce qui nous concerne, nous lui envoyâmes des extraits partiels des catalogues de la Bibliothèque nationale (catalogue Boisgelou) et des bibliothèques Mazarine, Sainte-Geneviève et de l'Arsenal. Pour celle du Conservatoire de Paris, il se servait du livre de M. Weckerlin et d'un inventaire dont il nous communiqua quelques fragments, sans nous en indiquer la provenance, et qu'il persista à employer, après que nous eûmes essayé de le mettre en garde contre les erreurs manifestes qu'il contenait. Eitner ne jugea pas nécessaire de se procurer les catalogues imprimés de quelques bibliothèques provinciales, non plus que de consulter certains ouvrages français de biographie et de bibliographie générales. Il avait sur l'incapacité totale des Français en matière de bibliographie des opinions particulières, qu'il était plus commode de conserver que de réformer par un surcroît d'étude.

Notre correspondance, assez active jusqu'en 1893, se ralentit et cessa complètement en 1898, lorsqu'il crut avoir épuisé la liste de ses *desiderata*. Il était bien près alors de lancer le premier volume de son *Quellen-Lexikon*, dont il avait annoncé que l'impression commencerait seulement lorsque tout l'ouvrage serait rédigé, afin d'éviter « les fatals suppléments ». La publication, commencée en 1900, fut en effet menée très rapidement et s'acheva vers la fin de 1904, par l'apparition du tome X et dernier. Peu de mois après, Robert Eitner mourait à Templin, le 22 janvier 1905, après une courte maladie. Bon ouvrier, il entrait dans le repos, sa journée faite, juste comme il venait d'achever « l'œuvre de sa vie », le *Quellen-Lexikon*, qu'il nous reste à examiner.

(1) *Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte*, Leipzig, 1891, in-8° de 55 pages.

II

Par le titre de *Quellen-Lexikon*, dictionnaire des sources, Eitner n'a pas désigné un répertoire des sources à consulter pour l'histoire de la musique, — tel qu'eût été un analogue musical du célèbre *Répertoire* des sources historiques du moyen âge, de Chevalier, — mais bien un *dictionnaire bio-bibliographique des musiciens, depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du XIXe siècle*, où il se promettait de mentionner, comme il a été rapporté plus haut, pour chaque fait la référence, et pour chaque œuvre, la bibliothèque où l'on en connaîtrait un exemplaire.

A cette dernière partie d'un programme excellent, Eitner est resté d'un bout à l'autre de ses dix volumes rigoureusement fidèle, et l'on a pu très justement définir son livre un sommaire de tous les catalogues de bibliothèques, ou du moins de ceux qui lui étaient parvenus. Malheureusement, il est aisé de s'apercevoir que, trop peu exigeant dans le choix de ses références, Eitner se laissait fréquemment tromper par des documents fautifs, qu'une visible précipitation dans la mise en œuvre ne lui laissait pas le temps de corriger les uns par les autres. En présence des erreurs occasionnées dans son *Lexikon* par l'admission d'extraits défectueux des catalogues du Conservatoire de Paris, nous pouvons nous demander dans quelle mesure il faut ajouter foi aux indications relatives à d'autres dépôts dont les inventaires n'ont pas été imprimés, par exemple à quelques bibliothèques italiennes. On remarquera aussi qu'une trop grande docilité à accepter sans les contrôler des attributions hasardées qu'il pouvait avoir trouvées dans des catalogues, a conduit Eitner à mal classer certains ouvrages, ou à en reproduire le titre dans plusieurs articles, en leur donnant des auteurs différents. Quelques exemples sont nécessaires : après avoir cité *Camille ou le Souterrain* parmi les opéras de Dalayrac (qu'il place à Alayrac), Eitner l'attribue de nouveau à Martini (tome VI, p. 360). Il intercale dans la liste des œuvres de Nicolas Piccinni, le mélodrame d'Alexandre Piccini, *la Pie voleuse ou la servante de Palaiseau*, avec cette faute d'impression ou de lecture qui en dénature le titre : *La Vie* voleuse ou la servante de *Valaiseau* (VII, 436). Les ouvrages anonymes français surtout, que probablement plus d'un catalogue de bibliothèque classe mal, et pour lesquels la consultation de l'ouvrage de Barbier lui eût été si secourable, sont l'objet de confusions et de répétitions fréquentes. Le *Traité de la musique théorique et pratique* est attribué tour à tour à Borin, Saurin, Feuillet (II, 135 ; III, 435 ; VIII, 438) ; le *Traité du mélodrame*, à Delisle de Sales, Garcins, Sales, et, sans nom d'auteur, se trouve encore mentionné à l'article *Traité* (IX, 433), où l'on remarque aussi le titre d'un écrit de J.-J. Rousseau, déjà donné à l'article « Projet » et à l'article « Rousseau », d'après d'autres éditions et d'autres bibliothèques. Le *Traité des accords* est attribué d'abord à Rameau, puis, dans le même volume, à l'abbé Roussier, son véritable auteur. Toute la liste des ouvrages théoriques de Rameau demande une sévère vérification : plusieurs y figurent en double, sous des titres altérés, et tout au moins faudrait-il en retrancher cette indication, qui la termine : « L'arte antica e moderna. Scelta di composizioni. Traduction italienne, 1875, in-8. Le titre de l'œuvre originale n'est pas reconnaissable. British Museum. » On n'est pas peu surpris non plus de voir Eitner, qui s'est tant occupé des rééditions d'œuvres anciennes, se montrer ici tellement mal informé, qu'il lui

arrive de dire : « En 1897, Saint-Saëns projetait une édition complète des œuvres de Rameau, qui est aujourd'hui terminée » (VIII, 123).

L'une des choses auxquelles Eitner attachait le plus d'importance, à l'époque de ses recherches préparatoires, c'était la forte proportion de musiciens inconnus qu'il lui arrivait chaque jour de découvrir. « La bonne moitié des auteurs est inconnue jusqu'ici », nous écrivait-il en novembre 1890. Mais de ce côté aussi une trop grande hâte ou un défaut singulier de critique l'entraînait à des méprises. Déjà en 1871 Chrysander lui avait ironiquement reproché l'introduction, dans son « Catalogue de nouvelles éditions d'œuvres anciennes », de toute une série de noms de poètes allemands, qu'il avait sans méfiance classés parmi les musiciens. Le *Quellen-Lexikon* contient en ce genre des erreurs étranges. Ayant lu dans le méchant petit volume de Castil-Blaze sur la *Chapelle-musique des souverains de France* un assez long passage de l'Estoile qui se termine ainsi : « Il (Bonnières) changea donc aussi de religion, et fut de ceux que Henri IV traitait de haut-huppés, comme Roquelaure, Frontenac, La Rivière, Du Laurens, Harambure, La Morlas, La Varenne, Dujon, Beringhen, Lozeray, Armagnac, et surtout Jacquinot et Perroton, à qui ce prince faisoit du bien, et nonobstant quoi, ils ne pouvoient souvent s'empêcher de blâmer sa conduite », Eitner rangea ces noms selon l'ordre alphabétique et les introduisit tous, — à l'exception de Frontenac et Jacquinot, qu'il supprima, on ne sait pourquoi, — dans son dictionnaire, avec pour chacun la qualification de « musicien de la chambre sous le roi de France Henri IV », et le renvoi à Castil-Blaze, lequel, malgré toutes ses fantaisies, n'avait pas dit un mot qui permît d'assimiler ces courtisans, ces gentilshommes, à des musiciens du roi. En effaçant ces douze noms du *Quellen-Lexikon*, on doit également en faire disparaître les articles Périgueux et Tournon (VII, 372, et IX, 437), qui désignent par le lieu de leur siège épiscopal deux prélats revêtus de la dignité exclusivement ecclésiastique de maître de chapelle du roi de France. Il faut rayer encore les noms de Carlo [Charles] d'Orléans, Annibal Caro, Habert, Mérange, Ronsard, Taborot [Tabourot], Thuano [de Thou], Vadé, uniquement littéraires, et ceux de plus de vingt musiciens modernes, dont la vie et l'œuvre sortent des limites de dates adoptées par Eitner : Amadeo (G.), Belisario (Ant.), Borodin, Casimir Ney, Constantin, Ferrari (Gabrielle), Hubans, Le Borne (Fernand), Le Febure (Charles) [Lefebvre], Lemoine (Mme), Marcailhou, Mazzolani (Ant.), Mustafa, Nardis (Cam. de), Perosi (Lorenzo), Pfeiffer (Georges), Pizzi (Fr.), Romanimo (Cam.), Sanzay [Sauzay], Schiltz, Stocklin (Conrad), Tommasi (Ferd.) — Et n'est-il pas curieux, à ce propos, de voir un musicologue s'absorber si complètement dans l'étude des époques passées, qu'il n'a jamais entendu parler, par exemple, de Borodine ou de Perosi, et qu'il tient pour inconnue l'époque où vivait un compositeur, Belisario, dont il cite un morceau écrit « pour le mariage de François-Joseph Ier », c'est-à-dire en 1854 (1) ? Mais il y a plus fort, et Eitner (VII, 334) nous montre saint Antoine de Padoue rajeuni de cinq cents ans, et composant lui-même les chants de son office propre : « Patavinus (S. Antonius), un Italien du XVIIIe siècle, a publié : *Hymnus cum antiphona et responsorio in solemni annua supplicatione magni thaumaturgi.* Bonon. 1773, 4°, Bibl. de Glasgow. »

(1) Brouillé avec les dates non musicales, Eitner nous dit ailleurs que Colard Le Bouteiller vivait « au temps de saint Louis, *huitième siècle* » (VI, 93).

Du nombre, facile à accroître par de tels procédés, des articles consacrés à des « musiciens inconnus », il faudra supprimer encore ceux où Eitner a vu des noms d'hommes dans des titres d'opéras ou de chansons. La célèbre chanson de Crequillon « un gay bergier », le madrigal de Palestrina, « vestiva i colli », cités jadis par Eitner lui-même dans sa « Bibliographie des recueils de musique », retrouvés par lui sous forme de pièces de luth, deviennent dans son lexique des personnages en chair et en os : « Bergier (Ungay) paraît avoir vécu au XVIe siècle ; la bibliothèque de Berlin possède un ancien livre de luth, coté Z 32 in fol., dans lequel il est représenté par des chansons et des madrigaux en tablature de luth » (I, 460) ; « Scolly (Vestiva y), un luthiste espagnol du XVIe siècle. Il est représenté par deux pièces de luth dans le ms. Z 32 de la bibl. de Berlin » (IX, 118). Le titre de l'opéra de Paer, *Sargines*, nous est donné pour le nom d'un compositeur, Sarginel, dont une ouverture se trouve à Lubeck (VIII, 426). Dans le titre du chant politique espagnol, « Verdadero himno del immortal Riego », Eitner fait de l'adjectif initial le nom de l'auteur (X, 57) ; et les vaudevilles ou opéras comiques français *l'Auberge isolée*, *le Bailli bienfaisant*, *l'Heureuse décade*, se transforment en individus « vivants à Paris à la fin du XVIIIe siècle » et s'appelant, de leurs noms et prénoms, Bailly (Bienfaisant), Heureuse (Décade), L'Auberge (Isolée) (I, 307 ; — V, 135 ; — VII, 73).

Ces dernières bévues d'Eitner sont dues à son insuffisante habitude de la langue française, qu'il avouait sans assez s'en méfier, et dont témoignent à chaque instant chez lui des erreurs de traduction ou de transcription : à la fin du catalogue des opéras de Dalayrac (I, 79), il énumère quelques partitions « en éditions allemandes, dont, dit-il, on ne peut pas reconnaître le titre original ». Ce sont *Die Frau auf einer Stunde*, *Der Stürmische Abend*, *Die Wilden*, traductions aussi reconnaissables qu'on peut le souhaiter des titres originaux *Une heure de mariage*, *La soirée orageuse*, *Azémia ou les Sauvages*, qu'il vient de citer dans les colonnes précédentes. S'il entreprend, au contraire, d'expliquer la qualification de « Maître de musique [en] survivance des Enfants de France », qu'il a trouvée jointe au nom de Lagarde, il traduit : « professeur et directeur du chœur d'enfants de la chapelle royale à Paris ». L'aspect même de nos anciens caractères typographiques est, sur son chemin, une pierre d'achoppement : la vieille forme de la lettre S le trompe, et il lit au frontispice du *Traité de la Viole* de Jean Rousseau : «... les agrémens qui seu peuvent pratiquer *far* cet instrument dans toutes *fortes* de pièces, toutes *fortes* de tons » (VII, 335). Il se trompe également dans la reproduction de quelques noms propres : il appelle constamment tous les Philidor *Dancian* (au lieu de *Danican*), et il écrit *Sainte-Palaise* pour *Sainte-Palaye*, *Saintes-René François* pour *René François*, *Ewinger* pour *Twinger*, *Liquori* pour *Alphonse de Liguori*, etc. Entre ses plus lourdes méprises, on peut compter celle qui concerne le R. P. Menestrier. Tout en lui consacrant un article à son véritable nom, Eitner le mentionne en double ainsi qu'il suit : « François (Claude) est le nom d'un *menestrier* (sic), qui a publié : Des représentations en musique », etc. (IV, 61). Et ceci nous amène à la question des doubles et triples mentions d'un même personnage sous des noms différents, — par où s'augmente notablement le contingent des musiciens inconnus.

Tous les rédacteurs de dictionnaires biographiques se heurtent à cet écueil, qu'Eitner ne se flattait pas d'avoir évité puisque, dans sa préface, il avait soin d'en prévenir le reproche, en disant que, malgré toute son attention, il pourrait

se faire, vu les variantes orthographiques des noms, qu'un auteur soit plusieurs fois cité. En réalité, il avait multiplié le cas au point de nuire sérieusement à la sécurité de son *Quellen-Lexikon*, puisque, au lieu d y trouver réunis en un même article, — avec, au besoin, une liste des variantes du nom, — tous les renseignements relatifs à un même musicien, les chercheurs ne sont jamais assurés qu'un ou plusieurs compléments d'information ne se trouvent pas disséminés en d'autres parties de l'ouvrage, que le hasard seul leur fera découvrir, s'ils manquent de temps pour de longues confrontations. Eitner était enclin à juger sévèrement les confusions de ce genre ; le luthiste Pierre Paul Borrono, remarque-t-il, est appelé par Ambros Pietro Paolo de Milano, et il ajoute : « Ambros commet souvent de semblables péchés, qui pourraient induire en erreur des personnes peu exercées » (VII, 443).

La liste des mentions multiples pour la seule lettre A donnera une idée des corrections à introduire sous ce rapport dans le *Quellen-Lexikon* (1).

Abingdon (Henry) et Abyngdon (Henri), I, 31, 35. — *Abingdon* (Willoughby) et Abington (William), I, 31, 32. — Abundi (Ant.) et *Anton elli* (Abundio), I, 35, 170. — Adam... et *Adam* (Johann), I, 37. 38. — *Adam de La Bassée* et La Bassée (Adam de), I, 37, VI, 3. — Adrien, Anvilla (Adr.), Auville (Adr.), apparemment le même à Hauville, et à Hau Vucel, peut-être encore à Valent (Adr.), *Willaert* (Adrien), I, 45, 175, 244, V, 56, X, 22 et 262. — *Agnesi* (Maria Teresa) et Pinottini (Teresa), née Agnesi, I, 52, VII, 453. — Aggrelli (Giov.), *Agrell* (Joh.), I, 51, 55. — Agostino (Corona) et Corona (Ag.), I, 55, III, 61. — Aimone (P.), Amone (Padre), et Antonio (Amone), I, 70, 132, 174. — *Alay* (Mauro d'), dit Maurini et Maurini, I, 76, VI, 394. — *Albergato* et Lalbergato, I, 81, VI, 20. — Albert (J. F.), et Alberti (J. F.), I, 83, 86 — *Albi* et Dalbi I, 88, III, 134. — *Albinoni* et Altinoni, I, 89, 120. — Alcarotto et *Algarotti*, I, 97, 110. — Alen (W.) et *Allen* (W.), I, 103, 114. — Alessandra (Catarina) et Assandra (Cat.), I, 104, 225. — *Alessandro* (Gennaro d') et Gennaro d'Alessandro, I, 105, IV, 199. — Alexander Damascene, et Damascene (Alexander), I, 107, III, 136. — Aloysio (Mazzi) et *Mazzi* (Aloysio), I, 116, VI, 409. — Ambruis et *Dambruis*, I, 126, III, 136. — Ameide (P. van) et *Ameyde* (P. van), I, 127. — Ami (M.) et *Lami* (M.), I, 128, VI, 26. — Amoreuse et *Anneuse*, I, 132, 161. — *Ancot* et Anicot, I, 135, 158. — *Anet* (Baptiste), Baptiste Anet, Batiste, I, 134, 331, 375. — Anglia (Robert de), Roberto de Anglia, Robertus Anglicus, I, 157, VIII, 259, 260 — Anglicus et Gervasius de Anglia, I, 157, IV, 213. — *Anichini* et Anchini, I, 134, 158. — Aniello San Angelo et *Sant'Angelo* (Aniello), I, 158, VIII, 418. — Anselme de Reulx et Reulx (Ans.), I, 163, VIII, 194. — Antonio et *Guido* (Ant.), I, 172, IV, 419. — Antonio del Pifaro et Pifaro (*Marc Antonio* del), I, 168, VII, 446. — Antonius de Leno et Leno (Ant. de), I, 175, VI, 132. — Asproys et Hasprois, I. 225, V, 35. — Asuni (Ghillini de) et Ghillini de Asuni, I, 228, IV, 226. — Atfield et *Attfield*, I, 228, 232. — Atilla et *Latilla*, I, 229, IV, 68. — Audimont et *Haudimont*, I, 237, V, 47. — *Audinot* et Oudinot, I, 237, VII, 262. — *Auger* (Paul) et Auget, I, 239. — Aurelio Signoretti et *Signoretti*, I, 243, IX, 170. — Aurelli et Mercorelli, I, 243, VI, 442. — *Aurisicchio* et Laurischio, I, 243, VI, 79. — Auttini (G. M.) et *Rutini* (G. M.), I, 244, VIII, 368. — Auttini (G. P.) et *Rutini* (G. P.), I, 244.; VIII, 368. — Avenant et *Davenant*, I,

(1) Nous imprimons en italique la forme véritable ou vraisemblable du nom.

245 ; III, 153. — Avolio [*Avoglio*] et Davoglio, I, 249, III, 156. — Avoux (d') et *Davaux*, I, 249, III, 152.

Dès le commencement de sa publication, Eitner s'était vu forcé de recourir aux « fatals suppléments » qu'en principe il avait cru pouvoir exclure. A la fin de chacun des tomes I à VI, il plaçait des « additions et corrections ». Comme leur nombre, au fur et à mesure de l'apparition des volumes, s'accroissait continuellement, il se décida, à partir du tome VII, à les rejeter en bloc à la fin du lexique : elles occupent, en effet, cent pages du tome X, plus une table alphabétique ; et à peine le tome X était-il achevé d'imprimer, qu'Eitner continuait dans ses *Monatshefte* la publication de nouveaux errata, sous le titre de Troisième supplément. Le nombre de ces suppléments pourrait être rapidement accru, si chaque lecteur apportait le résultat de ses constatations journalières.

On nous dira que ces corrections porteraient pour la plupart sur de bien petits détails : mais précisément le mérite et la nouveauté du plan d'Eitner était de s'assujettir à une extrême précision dans les détails. Il est facile aujourd'hui, en abrégeant les belles études que les trente dernières années ont vu naître, d'écrire un article de dictionnaire sur Bach, Beethoven ou Mozart, surtout lorsque, comme Eitner, on s'abstient de toute explication sur la forme et le contenu des œuvres, de tout jugement sur leur valeur absolue ou relative. Ce que l'auteur du *Quellen-Lexikon* projetait, et qu'il nous a en grande partie donné, c'était une vaste collection de noms, de documents, de titres d'œuvres et d'indications de sources. Si l'exécution est restée au-dessous de l'intention, si le livre fourmille d'erreurs, ce n'en est pas moins un ouvrage indispensable, qu'il faut consulter sans cesse, — et contrôler chaque fois.

MICHEL BRENET.

L'air à voix seule. — Ses origines.

(*Suite.*)

Ce chant est presque toujours au ténor. Ce n'est pas le lieu de rechercher les causes d'une prépondérance remontant sans doute aux traditions des premiers temps du déchant. Certaines considérations pratiques — les dessus presque toujours confiés à des voix d'enfants, vu l'extrême rareté de chanteuses virtuoses — ont d'ailleurs certainement contribué à maintenir un usage qui, à l'époque que nous étudions, ne se défendait par aucune raison musicale sérieuse.

La prépondérance du ténor, à bien considérer les choses, est au fond plus apparente que réelle. S'il conserve le thème proprement dit, la partie supérieure de l'ensemble harmonique, en des cas de plus en plus fréquents à mesure que s'avance le siècle, présente un intérêt musical au moins égal au sien. Il est d'abord usuel qu'elle chante en imitation avec ce ténor, redisant avec lui presque tout le chant donné (2). Bien souvent aussi elle le suit pas à pas par conso-

(1) Voir la *Revue musicale* du 1er septembre.

(2) De celles là on trouvera plus d'un exemple dans la 5e livraison de M. Expert : entre autres *C'est une dure departie*, de Claudin de Sermisy. Le recueil de Costeley (3e livraison) en renferme aussi, quoique moins développés.

Car il arrive souvent qu'au lieu de durer pendant tout le morceau ou au moins toute une reprise, ce genre d'imitation canonique ne porte que sur de courts passages.

nances régulières dans le même rythme : le dessin mélodique réalisé ainsi n'a ni moins d'élégance ni moins de charme que le thème véritable. Si nous ne le connaissions d'autre part (beaucoup de chansons de divers auteurs sont faites sur le même chant), il serait bien difficile de discerner parfois qui, du ténor ou du soprano, expose le motif principal (1).

A mesure que l'on attache une plus grande importance à l'invention mélodique et que l'on vise à une expression plus précise du texte, la partie supérieure affirme sa personnalité. Le compositeur, tout en se conformant à l'antique usage du thème connu au ténor, trouve encore ainsi à faire preuve d'originalité. A côté et au-dessus du chant imposé, il dessine une phrase musicale qui n'appartient qu'à lui. Dégagée de l'entrave des parties intermédiaires, cette mélodie se perfectionne, s'assouplit de jour en jour : les exécutants qui s'en chargent peuvent s'essayer à maintes finesses d'expression qui, autrement, eussent risqué d'être à peu près inaperçues. Aussi vers le dernier tiers du siècle, il ne paraît même plus nécessaire d'en chercher une autre. Le ténor se réduit au rôle effacé de partie d'accompagnement ; le soprano reste seul à dire le chant, ce chant ne fût-il pas de l'invention du musicien (ce qu'il n'est pas toujours commode de savoir).

Pour traduire les vers d'un poète nouveau, surtout s'il s'agit d'une œuvre de caractère plus élevé et plus général qu'une simple chanson populaire, il faut une mélodie originale. Elle ne saurait être autrement disposée. Voyons les pièces, fort nombreuses, de Ronsard que traitèrent les musiciens de son temps (2). Quel que soit leur style ordinaire, on remarquera chez tous cette préoccupation de mettre bien en dehors vers et mélodie, en dégageant de plus en plus le soprano de l'accompagnement des autres parties. Et si l'on considère l'importance caractéristique accordée par les poètes de la Pléiade à l'art musical en son union intime avec la poésie, on pensera que leur influence a contribué dans une large mesure à hâter l'évolution de la chanson française dans le sens purement mélodique de l'air accompagné (3).

Cet accompagnement, objectera-t-on, n'en restait toujours pas moins fait par

(1) La jolie chanson de Claudin, *Au joly bois, en l'ombre d'une source*, est tout à fait dans ce cas. Le thème y est bien au ténor ; mais la ligne mélodique du soprano est peut-être mieux dessinée et plus expressive. A l'audition, nul doute qu'elle ne parût le chant principal.

(2) La liste de ces musiciens avec l'indication des pièces qu'ils lui empruntèrent a été dressée par M. Julien Tiersot dans son opuscule *Ronsard et la musique de son temps*. M. Tiersot y a publié en son entier le supplément musical ajouté, suivant les intentions de Ronsard, à la première édition de son livre *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys, ensemble le cinquiesme livre de ses Odes*, Paris, 1552. Ce sont dix chansons à quatre voix de Certon, de Goudimel, de M., A. Muret et de Cl. Janequin.

Toutes, avec des formes diverses, présentent les caractères que j'indique ici. M. Tiersot observe justement qu'il connaît peu d'œuvres du XVIe siècle qui aient un caractère mélodique aussi marqué. Cela est vrai, encore que les parties accompagnantes de quelques-unes soient traitées avec beaucoup de liberté et offrent des dessins très intéressants. Par exemple, l'ode au Chancelier de l'Hôpital, *Errant par les champs de la grâce*, dont la musique est de Goudimel.

(3) L'influence de Baïf et de l'Académie qu'il fonda fut encore plus décisive, parce que la forme de ses vers métriques exigeait impérieusement un style strictement harmonique d'où tout travail de contrepoint était exclu. La partie supérieure planait librement au-dessus de ces accords, constitués avant que le mot fût connu. Les *Chansonettes* de Mauduit, diverses pièces du *Printemps* de Cl. Lejeune publiées par M. Expert, donnent une idée de cette musique.

Je n'en parlerai pas ici cependant, parce que cet art se développe à une époque déjà trop rapprochée de celle de l'apparition des premiers livres d'Airs à voix seule. A la vérité c'est exactement la même chose. Ces premiers livres contiennent d'ailleurs des pièces de Mauduit et de quelques autres qui furent sans aucun doute exécutées aux séances de cette Académie, sous cette forme (accompagnées au luth) ou avec plusieurs voix.

des voix. Le compositeur ne concevait pas son œuvre autrement, puisque toutes ces chansons n'ont jamais été publiées autrement que sous la forme à quatre voix.

Ne sommes-nous pas ici dupes des apparences ? Ce mouvement qui pousse les musiciens à concentrer tout l'intérêt expressif et mélodique en une unique partie, les autres se fondant en un ensemble harmonique qu'un instrument réaliserait tout aussi bien avec moins de peine, n'a-t-il pas été encouragé par les habitudes du temps ? Si les artistes en sont progressivement arrivés à rendre facile, avantageuse même, l'exécution de leurs chansons par un seul chanteur accompagné, c'est assurément qu'elles devaient s'entendre le plus ordinairement sous cette forme. Celles-là même où le concours de quatre voix était effectivement utile, n'avaient-elles pas souvent été réduites aux ressources plus ou moins restreintes des amateurs à qui ces pièces étaient surtout destinées ? Ce serait chose extraordinaire que pendant si longtemps les simples dilettanti n'eussent jamais pu faire de musique pour leur plaisir qu'après s'être réunis à plusieurs et avoir longuement concerté ensemble.

Rien de plus défectueux assurément que ces exécutions incomplètes d'une musique très figurée où un instrument, luth ou clavecin, ne pouvait que bien mal représenter les voix manquantes. Cependant, par la force des choses, elles étaient les plus fréquentes, tout aussi bien que chez nous une symphonie est exécutée bien plus souvent en transcription de piano qu'avec l'appareil de l'orchestre. Il est assez juste de supposer qu'à mesure que se répandait le goût de la musique, les compositeurs sentirent le besoin de transformer leur style pour atténuer ces inconvénients (1). Les poètes dont on chantait les vers ne pouvaient qu'approuver une exécution simplifiée, favorable à l'intelligence de leur œuvre. Une poésie sera toujours mieux « dite » par une seule voix que par un groupe choral, fût-il seulement de quatre chanteurs et récitant rigoureusement note contre note, syllabe contre syllabe. Croyons bien que lorsqu'il convie ses confrères à chanter leurs vers sur le luth, Ronsard n'use point d'une figure de rhétorique. C'était la manière qu'il estimait la meilleure, la plus propre à suivre l'essor ailé de sa poésie, sans l'accabler sous les compacts accords d'un ensemble vocal (2).

La forme sous laquelle les chansons imprimées se présentent ne tire pas à

(1) Notons d'ailleurs qu'ils ne renonçaient pas pour cela aux ressources de la science, mais ils les réservaient pour des pièces d'un autre genre. Je ne parle pas de pièces d'église, mais des morceaux de chambre ou de concert écrits en style figuré. On en trouve dans tous les recueils au moins quelques-unes. Au XVIe siècle, dès les premières années, on en fait des recueils séparés. Ils sont connus ordinairement sous le nom de *Meslanges*, lequel a bientôt désigné le genre après avoir été d'abord le titre des livres où figuraient des pièces de différents caractères.

Les livres de Meslanges ne sont pas très nombreux. Sans doute ces compositions, plus difficiles que les chansons ordinaires et les airs, circulaient peu dans le grand public et les copies manuscrites étaient suffisantes. Malheureusement, très peu de manuscrits de ce temps ont survécu. Il n'en faut pas moins tenir largement compte de cette persistance de la musique savante qui n'a jamais cessé d'être cultivée parmi nous. Le *Meslange* est ce qui remplace chez nous le madrigal italien, à qui il ne le cède guère en développement quelquefois. On peut citer, pour le XVIIe siècle, les *Meslanges* de Du Caurroy (1610), ceux d'A. Auxcousteaux (1644), ceux de Moulinier (1658), ceux de H. Du Mont (1657).

(2) Le mouvement musical de Florence est aussi dirigé en partie par les lettrés et les poètes. Le contrepoint à plusieurs voix, le « démolisseur de la poésie », est leur ennemi personnel, parce qu'il confond les paroles du texte et pèse sur la grâce légère du discours poétique de tout le poids de ses harmonies soutenues.

conséquence. On ne publiait pas encore, comme aujourd'hui, plusieurs arrangements d'une même pièce. Aussi choisissait-on toujours la forme la plus complète, celle qui fournissait les éléments des exécutions les plus ordinaires et les plus réduites, tout aussi bien que les plus solennelles.

Ces conjectures très vraisemblables ont pour s'appuyer les témoignages nombreux qui établissent l'usage du chant à voix seule accompagné pendant le XVIe siècle, non pas seulement comme réduction d'un ensemble choral, mais comme valant par ses mérites propres. Les fêtes de Cour, les grands ballets royaux, en France et partout, lui réservent une place à côté des chœurs et des madrigaux. Ces morceaux, souvent l'œuvre des maîtres du temps, nous n'en avons guère conservé sous la forme originale (1). Il est vraisemblable de penser qu'ils n'ont pas différé beaucoup de ceux qui apparaissent imprimés avec l'accompagnement des voix, ni de leurs analogues des ballets du XVIIe siècle.

Nous voici donc en somme ramenés à ces airs à voix seule dont ces notes veulent marquer l'étroite parenté avec les chansons dites communément polyphoniques du XVIe siècle. Comparons maintenant les unes aux autres. Entre telles ou telles des pièces citées de Claudin, des musiciens de Ronsard, de Costeley et celles que l'on voudra d'un livre d'*Airs de cour en tablature de luth*, la différence, malgré l'écart des temps, n'est pas bien grande. La coupe reste la même, avec les deux reprises (2) ; les dimensions sont peut-être, généralement, un peu réduites, mais c'est tout. La partie de luth, très soigneusement notée toujours, n'a jamais le caractère abstrait des basses continues qui viendront en usage plus tard. Elle laisse toujours transparaître la polyphonie des voix, dont elle reproduit, aussi exactement que le peut l'instrument, les dessins et la marche. Souci qui ne doit pas surprendre, puisque la plupart de ces chansons existent également à quatre ou cinq voix. Les auteurs les plus réputés, Guesdron ou Boesset, ne se sont pas contentés en effet de ces publications incom-

(1) Toute cette musique est perdue, mais les mentions n'en sont pas rares. Pour ce qui regarde l'Italie, les descriptions des fêtes princières mentionnent souvent des chants à voix seule dès les premières années du XVIe siècle. En ce cas, un groupe d'instruments soutenait le chanteur comme l'auraient fait les parties d'un chœur de voix. De tels morceaux, s'ils eussent été publiés, l'auraient assurément été sous la forme ordinaire en parties vocales séparées. Pour cette question, et aussi celle, fort mal connue, des chanteurs *a liuto*, chantant seuls sur le luth (si nombreux aux XVe et XVIe siècles), cf. l'ouvrage de Kiesewetter (*Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*... Leipzig, 1841. Le livre de M. Chouquet (*Histoire de la musique dramatique en France*) donnera aussi des renseignements utiles.

La description des fêtes données en 1568 à Munich pour le mariage du prince Guillaume de Bavière avec Renée de Lorraine, laissée par Massimo Trojano, montre Roland de Lassus dans une comédie, la *Cortegiana innamorata*, chantant une *canzone* en s'accompagnant lui-même sur le luth.

En France les documents sont plus rares. On peut cependant parcourir le récit des fêtes données à Rouen, en 1552, en l'honneur de l'entrée de Henri II dans cette ville. Enfin, le *Ballet comique de la Royne*, assez connu depuis sa réédition par Weckerlin, contient plusieurs pages en solo. Le long dialogue de Thétis et de Glaucus (n° 3) est la plus remarquable. Chaque réplique des deux personnages y constitue un air tout pareil à ceux du XVIIe siècle. L'édition originale n'en donne pas l'accompagnement, que Glaucus (chanté par le Sr de Beaulieu, un des compositeurs de la musique) exécutait cependant sur la viole, ainsi que l'explique la description. Un autre morceau (n° 6) est aussi à retenir. C'est une entrée, composée, dit le texte, de huit satyres, « sept desquels jouoient des flustes et un seul chantoit, qui estoit le sieur de Saint-Laurens, chantre de la Chambre du roy ». La musique est notée cependant à cinq parties, avec des paroles à toutes les voix.

(2) Un certain nombre d'airs, très courts, ne comportent cependant qu'une seule phrase mélodique, quelquefois avec la reprise de la période terminale.

plètes de leurs ouvrages. L'un et l'autre ont fait imprimer des recueils qui leur sont propres et toujours, en ce cas, sous la forme à plusieurs voix (1).

Malgré ce scrupule professionnel, ces œuvres, à notre goût qui concorde ici avec le goût de leur temps, sont mieux rendues à voix seule qu'autrement Elles valent surtout en effet par les finesses de détail et le charme d'une mélodie toujours bien dessinée, élégante, souvent expressive. Certains de ces auteurs, Guesdron par exemple, sont vraiment de grands mélodistes, et c'est de ce côté que le changement se manifeste surtout. Tous ces thèmes, plus souples et plus variés qu'au XVIe siècle, sont d'allure plus aisée et mieux caractérisés dans l'expression de tel ou tel sentiment. Mais nous aurons à les étudier plus tard à leur tour. C'est assez d'en avoir marqué le rapport très visible avec toute une face de ce contrepoint vocal qui les a précédés. HENRI QUITTARD.

Publications nouvelles.

TH. DUREAU : *Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration, à l'usage des Sociétés de musique instrumentale, Harmonies et Fanfares*, 2e vol., 71 p., Alphonse Leduc, 7 fr. — M. Dureau présente d'abord un tableau complet des instruments de l'harmonie, disposés dans l'ordre de la partition, avec indication de leur étendue usuelle et exceptionnelle, des clefs *supposées* pour la transposition et du rapport existant pour chacun d'eux entre la *notation écrite* et le *diapason réel*. Il commence ensuite l'étude de l'orchestration. Le principal intérêt de ce volume est l'ouverture de *Ruy Blas* (Mendelssohn), que l'auteur donne d'abord sous forme de réduction au piano, et qu'il orchestre ensuite (26 p. de musique) pour grande harmonie, en second lieu pour harmonie moyenne. Le travail de M. Dureau est d'un caractère classique ; tous ceux qui s'intéressent au progrès de nos Sociétés musicales lui en sauront gré. — S.

ADOLPHE ADERER : *Hommes et choses de théâtre*, avec une préface de Victorien Sardou (1 vol., 339 p., Calmann-Lévy, 3 fr. 50). M. Aderer n'appartient à l'art musical que comme excellent librettiste. Nous n'en tenons pas moins à signaler à tous les amateurs de théâtre ce très intéressant volume où l'auteur de *Daria* fournit de précieux documents sur les pièces de Balzac, V. Hugo, les Dumas,

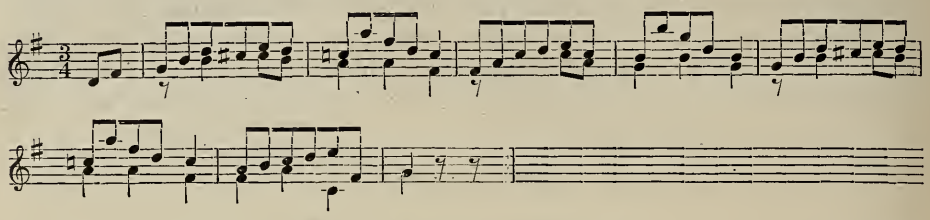
(1) Pierre Guesdron publie quatre livres d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties* de 1615 à 1618 où se retrouvent beaucoup de pièces déjà parues dans ces recueils sous la forme d'airs accompagnés. Antoine Boesset, de 1617 à 1642, en a laissé au moins neuf, et plusieurs sont perdus.

Il convient donc de considérer la publication avec l'accompagnement et une seule voix comme une sorte de réduction pratique, surtout faite, sans doute, pour faciliter aux amateurs l'exécution correcte de l'harmonie sur leur instrument. Ces collections renfermaient naturellement les pièces les plus en vogue et les plus aimées. Mais les auteurs (tous généralement chanteurs et exécutants) ou même les virtuoses n'avaient pas besoin de la tablature du luth pour rendre l'ensemble des voix ou son équivalent dans toutes leurs compositions de cette espèce.

Quant aux compositeurs de second ordre, ils se contentaient sans doute de la publication dans les collections de Ballard, certains même d'une publication anonyme, les pièces étant assez fréquemment données sans aucune indication.

A. de Musset, Augier, Sardou, Pailleron, Meilhac et Halévy, Coppée, Mendès, etc. A noter (p. 284 et suiv.) un curieux chapitre : *Emile Zola et la Musique.*

Alfred Tobler : *Les danses populaires dans le canton d'Appenzell* (tiré à part des *Archives suisses pour le folklorisme*, t. VIII, Zurich, 1904). — Il y a des choses charmantes dans ce recueil. Faute de place, nous nous bornerons à citer la pièce suivante, qui est d'une grâce particulière, et où on remarquera que le second instrument ne se borne pas à marquer le rythme :



Paul Rougnon : *Chants du jeune âge* (1 vol., chez Delagrave). — Professeur au Conservatoire et au collège Rollin, M. Rougnon a écrit ces petits chants (texte et mélodie) pour les garçons et les fillettes de 8 à 10 ans. Il fallait être simple et amusant. L'auteur y est parvenu ; son livre, orné de jolies gravures, a tout ce qu'il faut pour être agréable et utile.

Kastalky. — Aux indications bibliographiques déjà données sur la musique orientale, ajoutons cette publication de Kastalky : *Du temps passé, Cahier I, Chine, Inde, Egypte*, qui vient de paraître à Moscou, chez Jurgenson, 3 fr.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire. — Par décret du 7 octobre, la classe de composition musicale professée par M. Gabriel Fauré, récemment nommé Directeur du Conservatoire national, est supprimée.

Il est créé en remplacement deux classes de contrepoint et de fugue.

Les candidats à l'emploi de professeur titulaire de ces deux nouvelles classes devront se faire inscrire au sous-secrétariat du Conservatoire national dans un délai de vingt jours, à partir du 10 octobre. Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Un emploi de professeur d'une classe d'opéra est également vacant au Conservatoire national par suite de la démission de M. Lhérie. L'inscription des candidats pourra se faire dans un délai de vingt jours, à dater du 7 octobre, au sous secrétariat du Conservatoire.

Le *Journal officiel* du 10 octobre publie un décret en date du 8 octobre réglant l'organisation du Conservatoire national, suivi d'un arrêté organique portant règlement de cette École, et un arrêté en date du 9 octobre, nommant les membres du Conseil supérieur d'enseignement pour une période de trois années.

Salle Pleyel. — M. Ed. Risler, qui, aujourd hui, doit jouer aux Concerts Lamoureux la *Symphonie* de M. d'Indy pour orchestre et piano, annonce pour la seconde quinzaine d'octobre et novembre l'exécution intégrale des Sonates de Beethoven (V. les affiches).

M. Saint-Saëns. — C'est dans l'espace d'un mois que l'auteur de *Samson et Dalila* a écrit les 3 actes de l'*Ancêtre*, le nouvel opéra dont nous attendons la première au cours de cet hiver. L'auteur du livret, M. Augé de Lassus, nous écrit que, malgré les années, M. Saint-Saëns n'a jamais été plus jeune et plus en verve qu'aujourd'hui.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 août	*Lohengrin.*	R. Wagner.	18.150 91
23 —	*Guillaume Tell*	Rossini.	15.200 76
25 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.365 91
28 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	16.914 41
30 —	*Faust.*	Gounod.	19.753 76
1er sept.	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	17.645 91
4 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	20.333 41
6 —	*Le Cid.*	Massenet.	17.495 76
8 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	19.314 41
11 —	*Faust.*	Gounod.	22.139 41
13 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	17.695 76
15 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	19 906 41
18 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	20.643 41

II. — *Opéra-Comique.*
Recettes détaillées du 5 au 19 septembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
5 sept.	*Manon.*	Massenet.	9.100 50
6 —	*Carmen.*	Bizet.	7.931 50
7 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	6.699 50
8 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.332 50
9 —	*Le Vaisseau Fantôme.*	R. Wagner.	5.542 50
10 —	*Mireille.*	Gounod.	5.985 50
11 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	4.246 »
12 —	*Le Roi d'Ys.*	Lalo.	6.087 »
13 —	*La Traviata.*	Verdi.	6.632 »
14 —	*Carmen.*	Bizet.	8.467 50
15 —	*Werther.*	Massenet.	7.004 50
16 —	*Manon.*	Massenet.	9.138 50
17 — matinée	*Mireille.*	Gounod.	3.182 »
17 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas	6.425 50
18 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	4 031 »
19 —	*Carmen.*	Bizet.	7.730 50

Ecole de chant. — Le développement de l'École de Chant choral étant devenu nécessaire, les cours de chant et de solfège sont désormais organisés pour hommes, femmes, enfants, dans les sections Hector-Berlioz, palais du Trocadéro ; Félicien-David, 18, rue Ampère ; Adolphe-Sax, 84, rue Myrha ; Willhem, 5, rue Croulebarbe ; Sarrette, 14, rue Titon ; Gossec, 5, rue des Petites-Écuries.

Aux maîtres qui collaborent à l'œuvre de solidarité artistique, créée sous les auspices de M. Jean d'Estournelles de Constant, approuvée par les maîtres Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois, Paladilhe, Lenepveu, membres de l'Institut, Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, s'est ajouté M. Jacques Isnardon, qui enseigne le chant à la section Félicien-David.

Les cours, subventionnés par l'Etat, sont gratuits. Ils ont lieu le soir et l'après-midi. On s'inscrit aux sections mêmes, ou par lettre adressée au palais du Trocadéro.

Dans les lycées. — Une de nos abonnées, maîtresse de chant dans un lycée de jeunes filles, en province, nous demande ce qu'elle peut faire chanter à ses élèves. Pour les toutes petites, nous lui indiquerons le recueil de M. Rognon (voir plus haut) ; pour les grandes : *Bonjour*, *Printemps*, de Pierné ; *Chanson de*

Printemps et *Ronde bretonne*, de Bourgault-Ducoudray (au Ménestrel) ; l'*Hymne à la Nuit*, de Rameau ; *A la Jeunesse !* de Massenet. La plupart de ces chœurs sont chantés dans les lycées de Paris.

Le Mans. — Nous avons le regret d'annoncer la mort de M. Schultz, directeur de l'Ecole nationale de cette ville.

M. Sylvio Lazzari. — On annonce la première d'*Armor* à Lyon, pour le 7 novembre. Cette œuvre admirable de M. Sylvio Lazzari, écrite depuis onze ans, a été déjà jouée à Prague (1898) et à Hambourg (1900) ; on n'en connaît encore en France que des fragments, entre autres le *Prélude*, qu'exécuta Lamoureux.

Tours. — Par arrêté en date du 25 septembre, M. Peyriguère, professeur de hautbois à l'Ecole nationale de musique, est nommé Directeur provisoire de cette École, en remplacement de M. Grodvolle, directeur, décédé.

Lille. — Par arrêté préfectoral en date du 20 septembre 1905, Mlle Kara Chatteleyn est nommée professeur de piano, pour le cours supérieur de jeunes filles, à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national.

Armentières. — Par arrêté du 19 septembre, l'Ecole municipale de musique d'Armentières vient être érigée en Ecole nationale de musique.

M. Bigerelle (Adolphe) en a été nommé directeur.

Le personnel enseignant est le suivant :

MM. Defer Pierre, classe d'instruments en cuivre ;
Turpin Louis, classe de clarinette ;
Boidin Paul, classe de piano, saxophone et basson ;
Vanderschelden Pierre, classe de piano ;
Mlles Lefebvre Louise, classe de piano ;
Vergote Julia, classe de piano et solfège ;
Vallerand Pauline, classe de violon.

Le congrès de la musique à Liège. — Les travaux du congrès de la musique organisé à Liège à propos de l'Exposition ont été dirigés par M. Richart, président de la Fédération musicale de France. Il s'est occupé surtout de questions intéressant les Sociétés musicales, et a eu comme résultat, grâce à la merveilleuse diplomatie du vénérable maître Laurent de Rillé, de donner un peu d'apaisement à la question des droits d'auteurs, qui en Belgique traverse depuis quelques années une crise très aiguë, crise qu'une tarification proposée par M. Richart, et admise par le syndicat des auteurs et compositeurs, a heureusement conjurée en France.

Les différents projets intéressant les Sociétés orphéoniques, et émanant de MM. Wattinne (de Tourcoing), Gaignaux (de Bruxelles). Mas (de Paris), Keelhoof (d'Anvers), Canivez (de Gand), Brody (de Paris), ont été pris en considération, discutés, et renvoyés à une commission internationale d'Études orphéoniques, dont les membres seront élus par les fédérations françaises et belges.

En dehors des différentes réceptions organisées en l'honneur des congressistes, qui ont d'ailleurs été à Liège l'objet des attentions les plus délicates, un très beau concert leur a été offert à la Salle des Fêtes de l'Exposition.

La belle société chorale la *Legia*, dirigée par M. Gerome, a été superbe dans l'exécution de chœurs fort difficiles ; le violoniste Musin a été acclamé après ses acrobatiques variations, et notre compatriote, le baryton Boucrel, a été fort applaudi.

Mais le régal le plus exquis de cette séance fut l'audition, accompagnée au piano, de vieilles chansons wallonnes harmonisées pour voix mixtes par MM. Radoux, père et fils, et Dupuis La saveur toute spéciale de ces mélodies, le piment du contrepoint savant qui les relève, les spirituelles oppositions de timbres des voix d'hommes et de femmes, l'art infiniment subtil avec lequel ces chansons ont été dites, nous ont délicieusement charmés. — H. B.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. - Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Deux Airs Populaires Serbes

Andante.

1

p *f* *p*

Andantino.

2

ff *f* *ff* *p* *p* *f*

Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

Chanson d'Amour

Arménienne

Un poco moderato (♩ = 76)

3.

mf

Choral Allemand

Lento (♩ = 80)

4

p

f

p

p

smorz.

Paris, Imp. A. Chaimbaud et C

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 20 (cinquième année) 1er Novembre 1905.

GEORGES LOTH.

Quelques notes biographiques sur M. Georges Loth, lauréat du dernier concours de composition ouvert par la Revue Musicale :

Georges Loth, né à Louviers (Eure) le 4 juin 1880, commença de bonne heure de sérieuses études musicales sous la direction de son père, organiste de l'église Notre-Dame, fit partie à l'âge de dix ans de la Maîtrise de la Cathédrale de Rouen, où, sous la haute direction de M. Ch. Lenepveu, il travailla l'orgue, le piano et l'harmonie avec M. Jules Haelling et fut initié à la science chorale par M. l'abbé Bourdon. A vingt ans, après avoir obtenu son grade de bachelier ès lettres, il fut l'élève de M. Alex. Guilmant et de M. Vincent d'Indy à la Schola Cantorum *de Paris. Georges Loth est depuis deux ans maître de chapelle de la Basilique de Montmartre. Son œuvre musicale, encore peu importante au point de vue du nombre des publications, se compose de plusieurs motets « a cappella », une suite pour piano, une suite pour piano et violoncelle, etc...*

Nous sommes heureux d'avoir eu à parler ici du jeune et brillant compositeur pour la première fois, — pas pour la dernière.

Grammaire musicale.

Nous pensons intéresser nos lecteurs en leur annonçant que la Revue musicale *publiera* in extenso, *d'après la sténographie, le cours que son directeur, M. Jules Combarieu, doit faire cette année au Collège de France, dès le commencement de l'hiver, et qui sera une* Introduction grammaticale et technique à l'Histoire générale de l'Art musical. *M. Combarieu se propose d'étudier* Les formes de la composition. *Voici le sujet des principales leçons :*

I. Idée générale des formes musicales. Indication des éléments qui les constituent. Plan du cours. Nécessité de notions d'harmonie pour l'analyse d'une mélodie.
II. La gamme primitive. Ses diverses formes.
III. Le mode « majeur » (actuel). Ses origines historiques.
IV. Relations et fonctions variables des notes. Les accords.
V. Le mode « mineur » (actuel).
VI. L'accord de neuvième.
VII. Des accords dits « altérés ».
VIII. Mécanisme et principe de la modulation.
IX. Le mode dorien et le mode hypodorien ; étude analytique de leur mécanisme.
X. Le mode phrygien et le mode hypophrygien.
XI. Le mode lydien et le mode hypolydien.
XII. Le mode mixolydien et le mode hypomixolydien.
XIII. Le mode éolien et le mode hypoéolien.
XIV. Le mode ionien et le mode hypoionien.
XV. Digression. Coup d'œil sur l'histoire de la théorie musicale.
XVI. La mélodie et ses éléments constitutifs.
XVII. Le motif. *Comment on traite un motif en musique.*
XVIII. Les membres de phrase et leur enchaînement.
XIX. La phrase et la période.
XX. L'air populaire (chanté). Air avec trio.
XXI. Formes de composition instrumentale qui procèdent de l'air populaire.
XXII. Les combinaisons de phrases. — Le Rondo *et ses cinq formes.*
Etc., etc.

Un choix de textes musicaux, servant de base à la démonstration, sera joint à chaque leçon ; ces textes, que nous publierons ici, seront tous empruntés soit aux Recueils de chansons populaires les plus autorisés, soit aux œuvres des grands classiques : Hændel, J.-S. Bach, Beethoven, Mozart, Rameau, Weber, Chopin, Bizet, R. Wagner, etc... Cette publication commencera le 15 décembre.

Pour le moment, nous achevons de publier la première introduction, d'un caractère philosophique et sociologique, à laquelle M. Combarieu a consacré son cours de l'an dernier. Après La musique et la magie, *sur laquelle nous n'insisterons pas davantage, nous publierons les leçons suivantes :* La musique et l'amour (*critique du système de Darwin*) ; La musique et le langage (*critique du système de Spencer*) ; La musique et le travail social (*critique du système de Karl Bücher*). — *Entre temps — probablement dans un numéro spécial — la* Revue musicale *donnera la « Bibliographie de l'Histoire générale de la musique », à laquelle M. Combarieu a consacré son cours du jeudi en* 1904-1905.

Notre Supplément musical : Philidor.

François-André-Danican PHILIDOR, *le membre le plus connu d'une famille vouée au service musical de la cour sous l'ancien régime, est né à Dreux le 7 septembre 1726 ; à dix ans, il était page de la musique royale à Versailles et célèbre par son extraordinaire habileté au jeu des échecs ; il développa plus tard ce talent, en particulier au fameux café de la Régence, et Diderot crut devoir le mentionner dans son* Encyclopédie. *Comme musicien, c'est un des fondateurs de l'opéra comique français. On a de lui, entre autres œuvres faciles :* l'Huître et les Plaideurs (*1759*), le Quiproquo, le Soldat magicien (*1760*) ; le Jardinier et son Seigneur (*1761*) ; le Maréchal (*1761*), Sancho Pança (*1762*), le Bûcheron (*1763*), le Sorcier (*1764*), *qui, avec* Tom Jones (*même année*), *est son meilleur ouvrage et représente sa période de maturité, plus une douzaine d'opéras aujourd'hui oubliés. L'ouverture, inédite pour piano, que nous donnons, est antérieure de 23 ans à* Don Juan ; *c'est de l'eau claire, mais vive, courante, et de source. Dans l'arrangement de notre excellent collaborateur M. Testard, on trouvera un exemple typique de ce qu'on entendait, au milieu du* XVIIIe *siècle, par* comédie lyrique. *De la verve, de l'aisance, un badinage aimable et superficiel, une pointe de sentiment et d'esprit : on ne voulait pas autre chose.*

Quelques lettres inédites. Emmanuel Chabrier ; Léo Delibes.

(AUTOGRAPHES COMMUNIQUÉS PAR M. LOUIS MORS, INGÉNIEUR).

La *Gwendoline* de Chabrier (3 actes, livret de Catulle Mendès) a été jouée pour la première fois à Bruxelles le 10 avril 1886. Aux concerts du dimanche, on en a souvent exécuté l'Ouverture, qui est une des œuvres symphoniques les plus originalement compliquées et les plus verveuses. Les lettres, toujours si amusantes, de l'auteur sont un *portrait* de son esprit charmant et prime sautier. *Le Roi l'a dit,* dont il est question dans la 1re lettre, est du 24 mai 1873. A ce sujet, nous donnons un billet inédit de Léo Delibes. — Que les impatients méditent sur l'exemple de Chabrier !

Cher ami,

Le temps passe, il ne fait que ça, — et mes ouvrages ne passent pas ; ils ne font aussi que ça. Je viens vous demander à nouveau un de ces coups d'épaule dont vous avez le secret et que jamais vous ne me refusâtes ! Homme bienveillant et dans le mouvement ! C'est simple et de bon goût ; il s'agirait purement de repasser, sans en avoir l'air, à cet excell. Op. com., de revoir Léon (ne confondez point avec celui de la rue Daunou !) et de lui dire : Eh bien ! ce sacré Chabrier... l'avez-vous revu ? où çà en est-il ? — une démarche de vous en vaut dix des miennes. Il *m'a conté votre entrevue par le menu ; il se tordait ! — Depuis j'y suis retourné : il avait des rhumatismes, Gaudenard ne fumait pas, c'est dire qu'il était également malade ; on se croyait à Lariboisière. — Il n'y a que Delibes qui était gai ; il venait tranquillement de faire la dernière répétition de son joli petit* Roi l'a dit *et il partait, pimpant, faisant sa sauterelle, souriant et distrait ; ce pendant le garçon de bureau, grave, allumait sa vieille lampe. — Tout ça, c'est très bien, mais ce n'est pas assez. — J'espère donc, cher ami, que vous voudrez bien encore me rendre ce petit service.*

Ainsi que je vous l'ai dit, Verdhurt a re *envie de moi. Je lui expédie ce soir les parties de chœur de* Gwendoline ; *quand il me convoquera, je filerai ; pas avant ! Et ce sera très bien joué, ou ne le sera pas du tout. — Toutefois, j'ai eu à trimer ces jours derniers, à cause de cette histoire qui revient sur l'eau ; c'est pour cela que je n'ai pu, à mon tour, vous convoquer tous les deux pour vous hurler l'affaire de l'Op.*

comique, dont je tiens à vous donner une petite idée. C'est drôle ; enfin vous verrez.

Prévenez-moi après l'entrevue, je vous prie.

Présentez mes hommages à Madame Gouzien et embrassez pour moi la petite jolie.

Votre reconnaissant et dévoué, Emmanuel CHABRIER.

Paris, 15 mai 1886.

Je reverrai donc ma petite jolie ! voilà pour le cri de cœur. Donc merci, ne m'en veuillez plus ! ma sacrée part de lutte à la vie est déjà bien assez compliquée !... Nous sommes ravis, ma femme et moi, de votre affectueuse invite : nous viendrons, elle avec sa gente robe noire, quelques fleurs au corsage, et j'inaugurerai, moi, un complet que le Palais de cristal me fait lancer. — Vous, je n'ai pas besoin de vous pour l'Op. com., ça va tout seul, *je ne tiens pas à déranger sans utilité votre amitié bienveillante : c'est* pour l'Opéra, *pour ce salaud d'Opéra que je vous veux, qu'il me vous faut ; et c'est le lendemain de la reprise de* Henry VIII, *c'est-à-dire* jeudi, *qu'il sera opportun de croiser le fer. C'est alors, mon bon ami, que vous verrez que je ne vous oublie pas. Je vous dirai jeudi ce que je compte faire — en 3 mois — (car Il veut me mettre en répétition le* 1er *septembre) pour l'Op. com. Je désirais aller chez vous au moment où Catulle Mendès m'a présenté chez M. G. à Mde Lockroy, mais vous étiez absent de Paris. Enfin nous recauserons de tout cela. Tout à la joie d'aller tous deux chez vous jeudi, présentez d'ici là mes hommages à Madame Gouzien ainsi que le plus sympathique souvenir de ma femme et croyez-moi votre bien affectionné,* Emmanuel CHABRIER.

Cher ami,

J'ai tellement ri en pensant à la soirée inouïe que nous avons passée chez vous il y a juste aujourd'hui le nommé 8 jours, que j'en ai fait éclater trois de mes meilleures souventrières ! Rire comme nous l'avons fait à 7, de 7 h. à 2 h. du matin, c'est tout bonnement prodigieux. Ces L. sont tout ce qu'il y a de plus aimable et je ne connaissais pas le duo Gouzien sous ce jour étonnant. Ah ! c'était plus drôle qu'à la Juive ! *Enfin merci ! et de tout cœur.*

Je confectionne mon opéra comique fin juin, j'irai vous en jouer. — Avez-vous de bons discours pour concours musicaux ? Je préside dans trois semaines celui de Clermont, il faudra parler, et je sens que je vais être idiot devant tout ce monde — et ce qui est plus grave, devant des compatriotes. — Non ? alors, vous improvisez ? ça vous vient tout naturellement ? — C'est égal, ce jour-là j'arroserai peut-être ma souventrière, mais je garantis qu'elle n'éclatera pas. Mille compliments affectueux de ménage à ménage. Votre Emmanuel CHABRIER.

16 *mars (Bruxelles).*

Eh ! Eh ! ça marche, ça vient petit à petit, mon bon ami ! J'ai Berardi, Eugel et Thuringer ; c'est vraiment une bonne distribution ; chaque jour je fais travailler tout le monde et je trouve en eux des artistes dévoués et convaincus. Bref, jusqu'à présent je suis on ne peut plus satisfait. Jeudi je répète à orch. — et les chœurs descendront en scène dès samedi ; nous passerons vraisemblablement du 3 au 5 avril, — et je vous veux. *— Je rencontre ici une bienveillance absolue sur toute la ligne et je crois que l'on trouve cela* bien. *— Je m'imaginais qu'à la fin d'une saison, je serais reçu ici comme plusieurs chiens dans un jeu de quilles ; il n'en est rien et je trime gaiement, en brave homme qui fait de son mieux son petit bougre de devoir. Ecrivez-moi, camarade ! J'ai tout mon* 1er *acte à corriger — parties d'orch. — pour jeudi midi. — A jeudi midi ! pour moi, dites un léger* ave ; *brrr ! quand tout le monde arrive, je ne suis pas brillant !...*

Et adieu, et à bientôt. Dites à la chère Madame Gouzien que je serais heureux si elle pouvait vous accompagner au concert du mois prochain et embrassez pour moi

ma petite jolie dont vous devriez bien *m'envoyer la photographie ; je ne trouve rien d'amusant comme cette figure-là.*

Et à vous cordialement, Emmanuel CHABRIER.

Mon cher Gouzien,

Gille me fait part de vos impressions sur le grand ensemble « Amour sacré ». *Je lui réponds que cette orchestration est* chargée jusqu'à la gueule (*je vous montrerai cette orgie de trompettes, pistons, trombones, tambours, etc..*) ; *mais pour qu'elle éclate,* il faut mettre le feu aux poudres ! *et voilà ce que nous allons demander à Altès et je suis sûr que, le soir, nous aurons ce fameux* feu sacré *qui vous a manqué.*

Mille amitiés. Léo DELIBES.

Notes sur la musique exotique.

L'abondance des matières ne nous permet pas de reproduire dans ce numéro toutes les correspondances que nous avons reçues, et dont l'étendue, la valeur aussi

Piano portatif des nègres du pays Fang (Afrique).

(car un envoi d'instruments indigènes suivait beaucoup de lettres) dépassent toutes les espérances que nous avions fondées sur l'obligeance de nos amis. Pour aujourd'hui, nous nous bornons à donner la photographie d'un instrument dont personne

n'a encore parlé, sauf M. l'abbé Trille, missionnaire, dans la lettre qu'il a bien voulu nous écrire d'Abanga (Congo français) et que nous avons insérée. C'est l'Anzang, *ou piano portatif* (tocadores, *disent les Portugais*) *des nègres du pays Fang. Nous devons cette communication — d'autant plus agréable qu'elle a été spontanée — à Mgr le Directeur de la maison des missions apostoliques* (*Paris*).

Folklore musical : le Chasseur sauvage.

A PROPOS DE LA REPRISE DU *Freischütz*.

(2e Tableau de l'Acte II)

Très répandue est la tradition d'après laquelle un chasseur merveilleux court la forêt, la nuit, avec une suite bruyante – chevaux, chiens et cors faisant un bruit sauvage, mêlé de cris et d'appels effrayants. On en a fixé la date à la vieille époque païenne où Wuotan (ou Odin), le dieu principal de la mythologie germanique, présente déjà les caractères communément attribués au « Chasseur sauvage ». Mais la tradition est tout aussi bien récente qu'ancienne : le lecteur le reconnaîtra peut-être d'après sa propre expérience, si jamais il s'est trouvé seul, par une nuit orageuse qu'éclaire la lune, dans une forêt de Bohême ou d'Allemagne. En tout cas, il peut être sûr que ce n'est pas une plaisanterie de traverser par une telle nuit une forêt qui s'étend en offrant toujours presque le même aspect. Pendant quelque temps toute chose conserve le silence de la tombe. Le voyageur solitaire suit quelque vieux sentier qui ne marque qu'à peine la bonne direction ; l'obscurité se fait soudainement quand un nuage voile la lune ; la clarté même est lugubre, quand un nuage vient de dépasser la lune et projette une ombre qui, semblable à un spectre, file rapidement sur les fourrés avec toutes sortes d'aspects étranges. L'imagination est excitée par des sons lointains qu'on n'entend pas en plein jour : glapissements de renards, hurlements de loups, grognements de sangliers, cris affreux de détresse jetés par un oiseau tombé en proie à quelque carnassier... un bruit terrible ressemble au galop d'une chevauchée : c'est une harde de cerfs qui courent à toute vitesse ; la chevauchée semble venir droit sur le voyageur : mais bientôt le bruit décroît, et rapidement meurt au loin.

Puis c'est un coup de vent qui passe sur la forêt, secoue violemment la cime des arbres ; d'abord gémissant et plaintif, il éclate bientôt en un hurlement horrifique, et, passant furieusement par-dessus la tête du spectateur involontaire, effraye nombre de hiboux dans leurs cachettes et leur arrache des cris étranges. Et lorsque le tourbillon a passé outre, il y a d'autres bruits et d'autres visions qui vont assurément se produire. Bref, notre voyageur solitaire, aussi fin observateur de la nature qu'il puisse être, se sentira très probablement le cœur soulagé d'un lourd fardeau quand il aura laissé la forêt derrière lui ; bientôt, ayant atteint le terme de son voyage, il mettra ses pantoufles avec la bonne sensation de bien-être que l'on éprouve infailliblement après avoir échappé à un grand danger.

Ce qui vient d'être dit empêchera le lecteur de s'étonner si les témoins qui déclarent avoir rencontré le Chasseur sauvage font des rapports qui se contre-

disent en bien des points ; en grande partie, ces rapports sont évidemment déterminés par la nature du lieu où se montre l'apparition mystérieuse. En quelques endroits de l'Allemagne on donne une importance toute spéciale au charme et à la douceur de la musique qui l'accompagne : c'est une idée qui peut avoir été imaginée dans les forêts de sapins, où les arbres ont des feuilles en forme d'aiguilles fines qui vibrent au vent comme les cordes d'une harpe éolienne. Toutefois le son que le chasseur tire de son cor semble être un accompagnement indispensable de la chasse enragée. Dans le Mecklembourg et dans quelques autres provinces de l'Allemagne septentrionale, les paysans disent, en entendant le bruit mystérieux de la forêt : « *de Wode tüt* » (Odin est en train de sonner du cor), désignant ainsi une suite de sons sans rythme plutôt qu'une succession ayant un caractère mélodique de notes du cor : en fait, ces sons rappellent tout à fait le cri du hibou. En outre, une opinion générale veut qu'une espèce de hibou, appelé par les paysans *Tutosel*, accompagne toujours le Chasseur sauvage et sa suite enragée.

Il faut naturellement préférer le récit d'un événement extraordinaire fait par un témoin sincère au procès-verbal du même événement qu'on ne possède que d'après des on-dit, et la déposition du témoin mérite parfaitement d'être retenue s'il se montre observateur intelligent et pénétrant. Voici le récit d'un Allemand, le baron Reibnitz, qui en avait donné communication à la Société philosophique de Gorlitz, en Silésie :

« La tradition populaire du Chasseur sauvage, commune en beaucoup de lieux, règne aujourd'hui encore dans mon village de Zilmsdorf. Dès mes premières années, j'étais familier avec elle, mais par ouï-dire seulement ; une fois entré en possession de l'héritage et du château paternels, je donnai l'ordre le plus strict, spécialement au guetteur, de me prévenir aussitôt, à n'importe quelle heure de la nuit, au cas où cet événement arriverait.

« Il y a environ trente ans, sur le coup de onze heures, par une claire nuit de mai, j'entendis frapper à ma fenêtre :

« — Gracieux baron, criait mon guetteur, le Chasseur sauvage ! en haut, dans le bois de Templitz ! »

« Je fis aussitôt réveiller Stäglich, mon garde-chasse, qui à cette époque — j'étais alors jeune homme — était mon palefrenier, mon garde-chasse, mon intendant — en un mot mon factotum ; il était d'ailleurs exactement de mon âge, et faisait à coup sûr un excellent garde forestier.

« — Allons, amenez les chevaux ! Dépêchez ! Ne perdez pas votre temps à les seller — rien que la housse ; le Chasseur sauvage est en forêt ; nous allons lui dire bonjour ! »

« C'était la grande affaire pour Stäglich. En moins de dix minutes, nous étions à cheval, bien armés, et nous filions à travers prairies et terres labourées, vers l'endroit où nous entendions le son des cors et les aboiements des chiens. A peine avions-nous atteint la bruyère que le bruit cessa. Nous restâmes sans bouger. Soudain, nous entendîmes tout près de nous un aboiement tout à fait pareil à celui du limier qui vient de retrouver la piste perdue.

« Les aboiements des chiens grands et petits, le son des cors grossissaient rapidement ; alors commença une chasse réellement enragée, qui s'avançait vers le cœur de la forêt, où l'on entendait aussi d'autres cors de chasse sonner d'une façon effrayante. Nous piquâmes nos chevaux et nous nous lançâmes en avant. Un

fourré impénétrable nous força à changer de route et à passer dans une partie de la forêt où il n'y avait que de la petite futaie, mais où régnait, malgré la belle nuit pleine d'étoiles, une telle obscurité, que, suivant le proverbe, les arbres nous empêchaient de voir la forêt. Les chevaux, qui sont, comme on sait, plus nerveux la nuit que les hommes, prirent peur à plusieurs reprises.

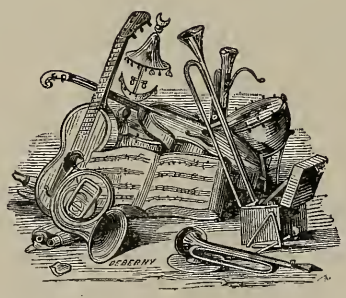
« Soudain la chasse sauvage sembla venir droit sur nous, avec des cris si terribles qu'en atteignant le haut de la colline où s'élèvent les plus hauts arbres nous nous écriâmes l'un à l'autre : « *A eux, maintenant!* »

« Comme un tourbillon, la chasse nous dépassa dans son élan, avec une musique épouvantable de voix et d'instruments, à une distance de moins de quarante pas ; les chevaux s'ébrouaient, prenaient peur : celui de mon garde-chasse se cabra et se renversa en arrière. — « *Le ciel ait pitié de nous et nous protège!* » criâmes-nous tous deux. Je me hâtai d'aller l'aider, mais il était déjà debout, et bientôt il fut de nouveau à côté de moi. Nerveusement, nos chevaux se pressaient l'un contre l'autre. La chasse sauvage semblait passée, quand, peu de temps après, nous l'entendîmes recommencer à une grande distance et en rase campagne. Sans perdre de temps, nous filons dans la direction et atteignons bientôt les champs.

« Les étoiles brillaient, claires et joyeuses. Alors la chasse sauvage passa devant nous ; mais, comme nous approchions, elle s'éloigna peu à peu en ligne courte. Au son des cors, aux aboiements des chiens, avec le bruit des chevaux, bientôt elle fut loin, au fond de la bruyère...

« Nous piquâmes vers le château, où le veilleur, qui nous attendait anxieusement, commençait à se demander si nous reviendrions jamais. Il était plus d'une heure du matin. »

(D'après Karl Haupt, *Sagenbuch der Lausitz*, Leipzig, 1862, p. 124 et suiv. ; et Karl Engel, *Musical myths and facts*, 1876, 2 vol.)



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA MUSIQUE ET LA MAGIE (1) (*Suite*). — XIV.

Les anciens ont considéré le chant magique comme une arme défensive et offensive. Ils lui ont attribué une force surnaturelle ; ils ont cru que, par lui, ils pouvaient tout. En voici quelques preuves.

I. — *Le chant magique, employé pour écarter la souffrance ou attirer un bien.*

Plaute (*Miles gloriosus*, 3, 1, 690) cite parmi les parasites à qui il convient de faire des cadeaux une sorte de magicienne, « *præcantatrix* », dont la fonction doit être d'attirer la prospérité sur la maison ou la préserver des dangers. — Catulle (XC) parle des hymnes des mages pour se concilier la Divinité, « ut accepto veneretur *carmine* Divos ». — Horace (*Carm.* I, 2) emploie le mot « carmen » pour signifier les prières destinées à conjurer les prodiges funestes et malheurs publics : « minus audientem *Carmina* Vestam. » De même (*Epist.* II, 2) : « *Carmine* Dî superi placantur, *carmine* manes ». — Ovide (*Métamorph.* VII, 251) : « Quos ubique placavit precibusque et murmure longo ». — Manilius (*Astronomicon*, II, 142) : « Et gaudente sui mundo per carmina vatis. » — Lucain (VI, 523) : « Nec cantu supplice numen Auxiliare vocat. » — Dans l'Hymne homérique à Déméter, la déesse promet de protéger par un philtre et une incantation l'enfant de Métanire contre toute néfaste influence : « Οὔτ' ἀρ ἐπηλυσίῃ δηλήσεται οὔτε τομαῖον... Οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἐσθλὸν ἐρυσμὸν. » (Προς Δημ.,227). — Hérodote (I, 132) dit que chez les Perses la « théogonie » (mélodie magique) « οἵην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαοιδὴν », que chantait un mage pendant tout sacrifice, le rendait seul efficace. — Strabon (XV, 3, 14) dit aussi que les mages pendant les sacrifices font entendre de longs chants magiques « τὰς δ'ἐπῳδὰς ποιοῦνται πολὺν χρόνον ». — Diodore de Sicile (*Biblioth. Histor.*, II, 29) confirme le fait, assurant que les mages chaldéens se vantaient, « τῶν δὲ θυσίαις τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπῳδαῖς », de détourner les maux et de rendre les événements favorables. — Philostrate (*Vie d'Apollonius de Tyane*, V, 12) parle de ce pouvoir du chant et des rites magiques, « Οἱ δ' ἐς τὸ ἐπᾷσαι τι ἢ ἀλεῖψαι μεταποιεῖν φασι τὰ εἱμαρμένα ». — Athénée (*Deipnosophistæ*, XIV, 17) cite au contraire le comique Antiphane qui tourne en ridicule cette croyance : « Εἶτ' οὐκ ἐπῳδούς φασιν ἰσχύειν τινές ». — Héliodore (*Æthiopica*, III, 19) parle d'exorciser, « ἐπᾴδειν », pour détruire l'effet d'un sort. — Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 32) cite les chants magiques dont les superstitieux attendaient une protection... : « τὰς ἐπαοιδὰς ὡς σωτηρίους... »

Tibulle (I, 8, 17 sq.) parle des maléfices des sorcières : « Num te carminibus... Devovit tacito tempore noctis anus ?... Quid queror, heu, misero carmen nocuisse !... » — Cicéron (*Brutus*, 60) cite un de ses adversaires, Curion, qui, sous l'influence d'un chant magique, se trouve avoir oublié toute sa plaidoirie : « id que veneficiis et *cantionibus* Titiniæ factum esse dicebat. » Titinia était la partie contre qui il avait à plaider. — Horace (*Ep.* v) note qu'on pouvait, par un autre enchantement, échapper aux mauvais desseins du magicien : « Solutus ambulat veneficæ Scientioris carmine... ». Il décrit plus loin (*Serm.* I, 8) une sorte d'envoûtement : « Hecaten vocat altera... quo pacto alterna loquentes Umbra cum Sagana resonarent triste et acutum. » La magicienne porte des bracelets enchantés : « *incantata* lacertis Vincula... ». — Virgile (Ecl. VII, 71) parle des maléfices de Circé : « Carminibus Circe socios mutavit Ulixi. » Il décrit les sacrifices magiques où on chante (*Æneis*, IV, 437) : « Ter centum tonat ore Deos, Erebumque Chaosque Tergeminamque Hecaten... Nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes ». — Ovide (*Amor.* I, *Eleg.* XIV, 39)

(1) Voir les derniers numéros de la *Revue musicale*. — Le sténographe n'ayant pu prendre cette leçon à cause des termes spéciaux qu'elle contenait, nous en donnons l'essentiel, c'est-à-dire les textes ayant servi de base à une démonstration. Les références qui ne se trouveraient pas ici à côté de certains textes, ont été données dans les précédentes leçons.

parle des herbes *enchantées* qu'emploient les courtisanes : « Non te *cantatæ* læserunt pellicis herbæ ». (*Ibid*, III, *Eleg.* VII, 28 sq.) Il décrit un envoûtement et les charmes qui rendent la terre stérile et l'homme impuissant... : « Num misero carmen et herba nocent Sagave punicea defixit numina cera Et medium tenues in jecur egit acus ? *Carmine* læsa Ceres steriles vanescit in herbam... Quid vetat et nervos magicas torpere per artes ? » L'accouchement d'Alcmène est empêché par un chant : «... Tacita quoque carmina voce Dixit et inceptos tenuerunt carmina partus. » (*Metamorph.*, IX, 300.) Enchantements et malices de Circé (*Ibid.*, XIV, 57 sq.) : « Ter novies carmen magico demurmurat ore »... « carmen Ore move sacro... », « carmine quum tantum, tantum quum gramine possim ». Les compagnons d'Ulysse racontent qu'ils reprennent leur première forme, grâce à la vertu d'un chant : « Quo magis illa canit, magis hoc tellure levati Erigimur... ». La déesse magicienne dédaignée par Picus le transforme en pivert par un moyen analogue (*Ibid.*, 357) : «... Verba venefica dixit Ignotosque Deos ignoto carmine adorat... ; Ter juvenem baculo tetigit, tria carmina dixit... ». — Sénèque (*Quæst. nat.*, 4, 7) rappelle la loi des XII Tables et ajoute : « Rudis adhuc antiquitas credebat et attrahi imbres cantibus et repelli...» Il rit de ces croyances. — (Lucain VI, 507 sq.) parle des maléfices, « diræ carmina gentis », des sorcières de Thessalie : « Illa magis magicis que Deis incognita verba Tentabat carmenque novos fingebat in usus. » Celle-ci exerce son art sur les champs de Philippes « pollutos cantu ». — Pline (VII, 2, 8) parle, d'après Isigonus et Nymphodorus, de tribus de magiciens vivant en Afrique : « Quorum laudatione intereant probata, arescant arbores, emoriantur infantes. » Il rappelle (XXVIII, 2) la tradition par laquelle certaine formule des vestales arrêtait les esclaves fugitifs : « ... mancipia fugitiva nondum agressa urbe retinere in loco precatione... » — Apulée (*Apologie*) : « magica maleficia..., vis cantionum... » — Lampride (*In Juliano*) rappelle les pratiques des maléfices : « carmina incantare. » — Aimoin (*Hist. Franc.*, 52) rapporte que des femmes furent livrées aux supplices pour s'être servies de chants homicides : « quæ se fatebantur carminibus multos interemisse innocentes ».

Héliodore (*Æthiopica*, III, 16) reconnaît (comme Platon) deux sortes de magie. A côté de la magie divine, il en est une autre populaire et basse (χαμαὶ ἐρχομένη), vouée aux œuvres néfastes et usant du chant, ἐπῳδαὶς ἐπανέχουσα.

Chez les Egyptiens :

Le *Livre des Morts* (*Das Ægyptische Todtenbuch der XVIII bis XX Dynastie*, edit. Maville), dont les exemplaires constituent les neuf dixièmes des papyrus égyptiens connus, n'est presque qu'un recueil d'incantations magiques destinées, dans l'autre monde, à préserver le mort des dangers de la route qu'il doit suivre pour rejoindre Osiris. Il est nécessaire que le mort sache proférer ces incantations « d'une voix juste », avec une intonation rythmique et musicale. Les ch. XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, contiennent les formules propres « à lui donner la bouche », « à lui ouvrir la bouche », à le rendre apte à user des formules qui suivent. Le reste contient celles qui le préserveront des périls de son voyage mystique : incantation contre les crocodiles et les reptiles qui viennent l'assaillir (ch. XXXI, XXXII ; XXXVI-XL), serpents cachés dans leurs trous, scarabées venimeux, vipères, etc... — Un voyage mystique du dieu Râ (Lefébure : *Tombeau de Séti*, IV, pl. XLIII) ne peut s'accomplir que grâce « aux incantations d'Isis et de Samson-Toth » : les charmes de ce dernier mettent en pièces le serpent Apôpi. — Le *Papyrus magique Harris*, traduit par Chabas, est une collection d'enchantements pour écarter les dangers que peut causer le voyage par eau, entremêlé d'hymnes et de litanies. La 1re partie, « Livre des chants efficaces pour repousser l'habitant des eaux », contient notamment un charme contre les crocodiles. Le texte indique que ces chants doivent être rythmiquement et mélodiquement dits, étant sur le bateau : «... On dit cette incantation sur un œuf placé dans la main d'un homme sur le devant de la cabine. Si quelque animal voulait sortir de l'eau, il serait forcé d'y rester. » Beaucoup de ces formules contiennent des mots inintelligibles. Plus loin sont des incantations pour le séjour à la campagne «... Que soit close la gueule des lions et des hyènes !... qu'ils s'éloignent !... qu'ils cessent d'entendre !... » ; pour une garde parfaite, pour les chiens de garde, pour assurer les clôtures : «... Je mets ma confiance dans l'effet du livre

efficace par qui m'est donné un pouvoir... Ayant dit : salut, le salut opère. » Le papyrus finit par une liste de mots magiques incompréhensibles, — résidu de chants primitifs.

Les magiciens qui se vantaient de posséder les incantations de Thôt se servent de leur science pour engager des maléfices. Ils envoient des songes terrifiants et trompeurs (Papyrus du Louvre 3229, dans Maspero, *Mémoire sur quelques Papyrus du Louvre* ; Papyrus gnostique de Leyde, dans Leemans, *Monuments égyptiens*, I, pl. 1-14, et *Papyri græci*, II, p. 16 sq.) ou le harcèlent d'apparitions. Ils le livrent aux maladies, aux esprits, aux spectres errants (Sharpe, *Egyptian Inscriptions*, 1, pl. XII) : « ... Que nul mort ni morte n'entrent en lui, que l'ombre de nul mâne ne le hante ! » — Le papyrus 384 de Leyde contient des incantations pour frapper d'insomnie. Le 65 de la même collection renferme des formules de deprécation : « Je t'invoque, Seth, j'accomplis tes enchantements, car je t'invoque par tes propres noms (suivent des mots inintelligibles)... Viens à moi !... » — L'envoûtement était pratiqué. Il fut pratiqué contre Ramsès III au cours d'une conspiration d'un de ses fils, Pentaouirit. Un magicien s'était servi de philtres et figures de cire et surtout d'incantations (Chabas, *Pap. magique Harris*, et Devéria, *Pap. judiciaire de Turin*). — Des tablettes, « tabulæ devotionis », de la nécropole d'Hadrumète contiennent une formule latine (en caractères grecs) d'obsécration contre un personnage qui n'est pas nommé. On y lit une suite de mots incompréhensibles : « Αβαρ βαρβαρυε ελοεε Σαβαωθ παγνουφι Ιυθιπεμι » ; à la fin : « Αχραμμαχαλαλα. » (Maspéro, *Éléments de mythologie*, II.) Ici encore il semble qu'on soit en présence d'un résidu de chant très ancien.

Chez les Assyriens :

Les formules 1, 2, 18, 19, 21, 22, 26, des tablettes de Koyoundjik (*Cuneiforms inscriptions of Western Asia*, II) contiennent des incantations contre les divers démons que l'on peut rencontrer et qui se glissent dans la maison ; les formules 6, 18 sont dirigées contre les enchantements funestes ; les 16, 17, 27, 28, sont destinées à s'assurer la bienveillance de génies favorables (Cf. Lenormand, *La Magie chez les Chaldéens*, et Oppert, appendice à l'*Histoire d'Israël* de Ledrain). Les invocations du tome IV des *Cuneiforms Inscr. of W. A.* contiennent des textes du même genre. La première division, intitulée : « Les mauvais esprits », est composée de charmes protecteurs ; la troisième est composée d'hymnes à chanter à certains dieux ou génies pour se les rendre favorables.

Chez les Finnois :

Dans le *Kalevala* (Runo 10), Wäinämoinen fait monter sur un sapin enchanté le forgeron Ilmarinen, puis « il éleva la voix, il entonna un chant magique : il évoqua un vent violent, tourbillon d'orage... L'arbre et le forgeron sont emportés dans des régions lointaines. » — (Runo 12) : L'ennemi Käinem se trouve dans une assemblée hostile : « ... Il se mit à vociférer ses *runo* sauvages. Le feu jaillit de ses vêtements, la flamme s'élance de ses yeux. « Il force les meilleurs chanteurs à balbutier et à se taire... » — Ilmarinen, « déroulant ses chants d'une voix désespérée », transforme en mouette son épouse infidèle. — Un magicien lance contre le navire qui conduit Wäinämöinen ses plus terribles enchantements. A sa voix surgit un épais brouillard, puis naît un monstre marin gigantesque ; une horrible tempête éclate (Runo 12).

Kalevala (Runo 14) : formule de chant magique pour se rendre favorables les divinités qui président à la chasse. (Runo 32) : Incantation contre les dangers qui pourraient menacer les troupeaux aux pâturages. — Le héros Lemmi Käinen, faute de connaître l'incantation convenable pour détruire un serpent lancé contre lui par un magicien Lapon son rival, est frappé par l'animal (Runo 14).

La théorie musicale et les sons harmoniques.

M. Dador, chef de musique de 1re classe au 125e régiment d'infanterie, nous envoie la note suivante, où l'on trouvera des observations à la fois très simples et neuves, sur un sujet qui paraissait épuisé.

On admet généralement que notre système musical s'appuie sur le phénomène bien connu des sons harmoniques. Introduite par des parrains illustres, cette théorie a eu la bonne fortune d'éviter les contradicteurs persévérants, et il semble difficile, à l'heure actuelle, de revenir sur une notion en quelque sorte classique. Néanmoins, il faut le reconnaître, les musiciens ont accepté sans enthousiasme l'origine physique des accords fondamentaux ; l'un des plus lus, H. Reber, déclare : « Que les données qui servent de base au système musical moderne soient naturelles ou conventionnelles, il faut les accepter comme on accepte une révélation ; notre sentiment et nos habitudes musicales en sont la conséquence ; le raisonnement ne les modifiera pas.... » Voilà qui en dit long sur le crédit accordé aux propriétés du corps sonore par les principaux intéressés : aussi ne sera-t-il peut-être pas superflu d'examiner de près une théorie vraisemblable sans doute, mais dont on n'a donné jusqu'ici aucune raison décisive.

Le phénomène des sons harmoniques a été interprété, semble-t-il, pour les besoins de la cause musicale. Ce son *fondamental*, générateur d'une série d'*harmoniques*, est l'image fidèle de la tonique et des principaux éléments de la gamme ; mais il s'en faut que la vibration complexe d'un corps sonore comporte une pareille analogie. Entre le son total d'un corps en vibration et ses sons partiels — quand ils se produisent — il y a simplement une relation de cause à effet sans la moindre organisation hiérarchique. A chaque vibration simple, la force de tension fait équilibre, pour un instant, à la force d'ébranlement et détermine des points momentanés de résistance qui ne diffèrent pas, en principe, des points fixes entre lesquels se produit l'ébranlement total. Les parties vibrantes qui en résultent ne sont pas limitées par la vibration d'ensemble, mais seulement par la forme et la constitution intime de la matière sonore, ou par son mode d'ébranlement. Elles présentent, il est vrai, certaines proportions régulières dans les corps sonores utilisés comme instruments de musique, mais ceux-ci ont été choisis précisément *d'après notre sentiment musical*, c'est-à-dire en vertu de principes étrangers à l'expérience des sons harmoniques. Dans tous les cas la vibration totale est simplement la cause mécanique des vibrations partielles sans qu'il en résulte aucune supériorité de l'une sur les autres.

Le caractère harmonique des sons partiels n'est pas mieux établi. L'harmonie des sons repose sur la représentation auditive de rapports mathématiques constants, et nous venons de voir que les vibrations partielles peuvent varier infiniment avec la constitution des corps sonores. Un violoniste qui d'un coup d'archet ébranle, à la fois, les quatre cordes de son instrument reproduit essentiellement le phénomène de la vibration multiple : pourtant il n'obtiendra la consonance de quinte que s'il a *préalablement* tendu les cordes jusqu'à un certain degré connu de lui. On ne peut déduire le principe d'harmonie d'une expérience qui *suppose connues* les lois de cette harmonie. L'emploi presque exclusif des instruments à cordes et à vent (harmoniques consonants) dans la musique moderne et l'abandon correspondant des instruments à percussion (harmoniques

dissonants), indique bien que le principe d'harmonie est indépendant des particularités de la vibration sonore et s'est affirmé peu à peu en dépit d'expériences initiales plutôt défavorables.

Le fait objectif des harmoniques est sans utilité pour la théorie musicale. Tout ce qu'on a pu en extraire, avec quelque vraisemblance, se réduit à l'agrégation appelée *accord parfait majeur ;* or, la série des sons harmoniques ne fournit pas cet accord, tel, du moins, que le conçoivent les théoriciens : base, tierce et quinte. Pour l'obtenir, on doit se livrer à une petite opération sur laquelle les harmonistes glissent prudemment, et pour cause : il s'agit d'identifier des sons à intervalles d'octaves. En effet, l'accord majeur se rapporte aux harmoniques 1, 3, 5, (base, douzième, dix-septième), et pour ramener ces sons aux distances base, tierce et quinte, il faut supposer l'identité des sons 1, 2, 4. Que le son 2 ressemble beaucoup au son 1, tout le monde l'admettra ; mais que ces deux sons soient identiques, voilà un point difficile à établir : autant poser l'égalité 2 = 1. L'identité de tous les sons s'explique lorsqu'on envisage exclusivement leur cause première, la vibration sonore ; on dit, par exemple, le son des cloches, la voix de l'orgue ; mais dès qu'on a en vue des différences entre les nombres de vibrations, il ne peut être question d'identité. Lors même que les sons 1 et 2 seraient identiques, comment pourrions-nous le savoir, sinon à la suite d'une comparaison auditive ? Voici donc *un fait subjectif sans lequel le fait objectif des harmoniques est incapable de déterminer l'accord majeur.* Mais encore, si on admet l'identité des octaves, les sons 1 et 2 doivent cependant nous donner une impression quelconque. Est-ce celle du son 1 ? Alors nous entendrons toujours l'intervalle de douzième entre les sons 1 et 3. L'oreille a-t-elle, au contraire, l'impression du son 2 ? Dans ce cas notre accord manquera de son de base. Les mêmes difficultés surgissent pour établir les relations 2-3, 4-5. En définitive, on ne peut obtenir les éléments de l'accord majeur dans une série de comparaisons auditives, et alors il est parfaitement inutile d'avoir recours à une catégorie de sons à peu près imperceptibles : les sons primaires remplissent bien mieux cet office.

D'autant que les sons partiels se présentent dans les conditions de comparaison les plus défavorables avec le son total. Pour comparer les surfaces de deux cercles on n'aura pas l'idée de peindre l'un en blanc et l'autre en noir ; l'inégalité des caractères non soumis à l'examen serait ici une cause d'erreur certaine. Lorsqu'un chef d'orchestre accorde ses instrumentistes, il fait entendre faiblement la note convenue et demande en retour un son de même intensité afin que la comparaison en hauteur ne soit pas troublée. Un son fort paraît toujours plus grave que le même son faible ; or, le son total est considérablement plus intense que les sons partiels : dans ces conditions, l'évaluation d'un intervalle serait sûrement erronée.

Les éléments de l'accord parfait majeur ne coïncident pas avec les sons harmoniques qui prétendent les représenter ; la tierce, notamment, élément caractéristique de l'accord, n'est pas le rapport 5/4. Si on divise du regard une longueur donnée en deux parties égales — une règle, par exemple, — il est probable qu'on commettra une légère erreur provenant de causes diverses : vision imparfaite, position oblique de l'œil par rapport à la règle, etc. ; néanmoins, pour l'observateur, les deux parties de la règle paraîtront égales. Au contraire, si la division est obtenue par un procédé mathématique, le point trouvé sera rigoureusement le milieu de la règle et, quelle que soit notre appréciation visuelle,

nous devrons le considérer comme tel. De même, l'audition des harmoniques 4 et 5 doit nous donner d'office l'impression de la tierce majeure ; or, cela n'est pas ; nous concevons la tierce toujours un peu plus grande que le rapport 5/4, jamais plus petite. Comme dans la division visuelle de la règle, cet intervalle est la résultante de causes multiples parmi lesquelles il faut ranger l'antagonisme entre les tierce majeure et mineure. La simple constatation d'un rapport mathématique est plutôt destructive de l'harmonie des sons et les ramène à l'identité.

L'importance des sons harmoniques ne va pas au delà d'une expérience de laboratoire ; le développement historique de l'harmonie indique suffisamment que ce phénomène n'a pas eu d'influence appréciable sur les progrès de l'art musical. Les harpes antiques produisaient, sans doute, des sons partiels comparables à ceux qu'on peut étudier sur nos instruments modernes ; cependant les harmonies d'octaves et de quintes ont été seules en usage pendant des siècles. La tierce, produit dissonant de la série des quintes (tierce pythagoricienne), n'est devenue consonante que vers le XVIe siècle. De nos jours encore nous entendons fort bien le 7e harmonique ; pourtant l'intervalle de septième est toujours une dissonance produite par la superposition des tierces. Les différentes phases de l'art harmonique n'auraient pas existé si, à l'origine, l'oreille avait été efficacement impressionnée par la masse des sons partiels.

Les harmoniques ne sont pas pratiquement perceptibles ; s'ils l'étaient, toute musique serait par ce fait même impossible, puisque cet art est fondé, en grande partie, sur la possibilité de faire varier à volonté les fonctions diverses attribuées aux sons. Dès que les sons harmoniques acquièrent une influence sensible, le jeu musical est entravé. Le maniement des registres de fourniture de l'orgue exige de grandes précautions, chacun des sons de la gamme présentant, dans ce cas, une égale raideur tonale souvent incompatible avec sa signification mélodique. Sur le piano les fonctions multiples des sons doivent être soulignées par des accompagnements énergiques, afin de contrebalancer la précision tonale inhérente à chaque note. Au contraire, les instruments de musique qui manquent à peu près complètement de sons harmoniques, comme la flûte, se prêtent naturellement aux développements mélodiques les plus délicats, car alors la fonction voulue de chaque élément sonore n'est en rien gênée par des influences étrangères.

Dans le phénomène des sons harmoniques on a pris l'effet pour la cause. L'harmonie des sons ne provient pas de quelques particularités de la vibration des cordes ou des tuyaux, mais plutôt un son est dit « harmonieux » lorsqu'il est accompagné de sons partiels distribués conformément au principe d'harmonie. Actuellement les facteurs de pianos s'efforcent, avec raison, de neutraliser le 7e harmonique ; il y a quelques siècles, ils auraient dû éliminer également le 5e.

La vibration composée n'est pas le seul fait objectif qui ait été mis en avant pour asseoir quelque point de la théorie musicale ; on a tour à tour assuré qu'il fallait voir les générateurs du rythme dans les battements du pouls, les mouvements respiratoires, la marche ; les modulations de la voix parlée nous offriraient le modèle des cadences harmoniques. etc. On pourrait multiplier ces observations et voir, par exemple, dans la gamme chromatique, une simple imitation des sifflements du vent ; le chant de certain oiseau entendu dans la

Symphonie pastorale nous aurait suggéré l'intervalle de tierce majeure ! La musique résulterait ainsi d'une vaste enquête sur les phénomènes de la nature pouvant intéresser l'oreille ; cet « art divin » serait tout uniment l'application d'un certain nombre de faits d'expériences, comme le thermomètre est né de la dilatation des liquides par la chaleur. Une conception aussi étroite de la musique n'est peut-être pas le moindre argument qu'on puisse invoquer contre la théorie des sons harmoniques.

J. Dador,
Chef de musique au 125e d'infanterie.

L'air de cour : Pierre Guesdron.

UN COMPOSITEUR CHEF D'ÉCOLE, A LA FIN DU XVIe SIÈCLE.

De tous les musiciens qui, dans les dernières années du XVIe siècle, se sont consacrés au genre de l'air de cour, Pierre Guesdron paraît le premier qui ait acquis la réputation d'un maître de haute valeur, en même temps qu'une renommée durable. Sur le mérite de ses chants, ses contemporains ne tarissent point, qu'ils fussent composés en vue de rehausser la splendeur des grands ballets royaux ou, plus simplement, pour charmer les amateurs en l'intimité des concerts de chambre. Eux-mêmes, ses confrères n'ont pas refusé d'avouer sa supériorité. Ils se font honneur d'imiter sa manière : ils lui font hommage de leurs œuvres, sollicitent son approbation et son patronage (1). Pendant le règne de Henri IV et les premières années de Louis XIII, il demeure le chef incontesté de cette école et sa gloire franchit même les limites du royaume.

On ne connaît de Guesdron que ses seuls airs de cour, et personne de son temps ne témoigne qu'il se soit exercé en d'autres compositions. Cependant son éducation musicale l'aurait pu préparer à la pratique d'un style plus savant et plus complexe. Ce n'est pas en qualité de « page de musique », ainsi que l'on disait alors, c'est-à-dire comme sopraniste servant dans les concerts privés de quelque grand personnage, qu'il s'est formé à son art. Enfant de chœur de la chapelle du cardinal de Guise, il dut se familiariser de bonne heure avec les formes du contrepoint traditionnel que la musique religieuse conservait encore. Sans doute il n'eut point d'autre maître que celui qui dirigeait cette chapelle. Nous ne saurions dire s'il en fit partie jusqu'à la mort du cardinal, assassiné en 1588 en même temps que le duc son frère. Du moins, cinq ans auparavant, en 1583, est-il cité avec les autres chantres ses confrères dans un des procès-verbaux des concours du *Puy de musique* d'Evreux. Il était alors à l'âge de la mue de la voix, et cependant, remarque le rédacteur, il ne laissa point d'y chanter parfaitement la partie de haute-contre (2). Félix s'est servi de ce détail pour fixer, avec assez de vraisemblance, la date de sa naissance aux environs de l'an 1565.

(1) Cf. la dédidace des *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (1668) : « Ce petit mélodieux scadron vous va saluer et rendre hommage ; la pluspart porte sur le front le glorieux titre d'estre de vos enfans (le recueil renferme en effet beaucoup d'airs de Guesdron)... l'assistance que leur font quelques autres, tant de divers autheurs que des miens, assemblez seulement pour les accompagner et honorer, espere toute bienveillance et faveur... »

(2) Bonnin, *Le Puy de musique d'Evreux.*

Du service du cardinal, Guesdron passe à celui du roi, et de la chapelle au concert. Dès 1590, il figure au nombre des chantres de la Chambre. Il est assez probable qu'en ces années de guerres civiles, les musiciens du roi n'avaient que rarement l'occasion d'exercer effectivement leurs fonctions et que leur corps courait grand risque de déchoir par les chances d'un recrutement de hasard. Nicolas-Alexandre de Bonnières, le surintendant de la musique qui exerça cette charge plus de vingt ans, paraît avoir été un musicien de valeur fort médiocre. Venu de Navarre à la suite du Béarnais, il a fait très peu parler de lui. Son nom ne figure point parmi ceux des compositeurs ordinaires des grands ballets de cour. D'Aubigné est peut-être seul à le mentionner, et ce n'est guère que pour signaler son abjuration (1).

Cette abstention laissait le champ libre à ses subordonnés. Guesdron paraît en avoir profité. Rapidement, sa réputation s'établit et il franchit successivement tous les degrés de la hiérarchie. En 1601, après la mort de Claude Lejeune, il obtient le poste de « compositeur de la musique ». En 1603, l'acte de baptême d'un de ses fils lui reconnaît le titre de valet de chambre du roi et de maître des enfants de la musique. Vers ce temps-là peut-être a-t-il quitté la cour pour quelque voyage à l'étranger. Du moins si l'on veut en croire là-dessus le *Grand Cyrus*, roman dans lequel il figure sous le nom de Crysile, « un Tyrien qui sçavoit la musique admirablement ». Mlle de Scudéry l'y dépeint comme un « fort honneste homme et connu de toute la cour ». Et sous une allégorie transparente, elle le représente organisant devant le roi la représentation du grand ballet d'*Arion* où la belle Angélique Paulet, son élève, représenta le personnage du chantre de Méthymne avec un talent et une grâce inimitables. « Crysile, ajoute le roman, en lui apprenant à chanter, apprit à soupirer pour elle, et il l'aima avec tant d'ardeur qu'il ne voulut jamais enseigner qu'à elle ce qu'il sçavoit de la musique, afin qu'elle fût seule à chanter parfaitement... (2) ».

Ne prenons point trop au sérieux cet épisode romanesque de la carrière du compositeur. Mais il faut conclure de ce récit qu'en 1609 (c'est la date du ballet) le rôle de Guesdron était déjà prépondérant dans les divertissements de la cour. En bien d'autres ballets du même temps sa musique occupe la première place (3). Il faisait déjà fonction de surintendant sans en avoir le titre. Quand il l'obtient entre 1615 et 1617, sa collaboration ne se ralentit point, bien que d'autres musi-

(1) ...cettuy-là, je l'advoue, car il a mieux aimé chanter la palinodie que de perdre la surintendance des chanteurs... » (*Confession catholique du s^r^ de Sancy*, Œuvres, éd. Réaume et de Caussade, II, 314).

Alexandre de Bonnières fut peut-être pendant un certain temps seul surintendant en titre. Cependant cette charge paraît avoir été aussi de son temps remplie par semestre, suivant l'usage ordinaire. Son collègue, que nous retrouverons collègue de Guesdron à la surintendance dans un compte de 1619 (Ms. Clairambault, 308), est un certain Michel Fabry, ancien chantre de la chapelle particulière de Catherine de Médicis et passé par la suite au service du roi. Fabry, bien qu'ayant obtenu des prix au Puy de musique d'Evreux en 1577 et 1581, ne paraît pas avoir été compté par les contemporains au nombre des musiciens du premier rang.

(2) *Le Grand Cyrus*, vol. VI, *Histoire d'Elise*, p. 225.

(3) Fétis en cite un certain nombre. Malheureusement la plupart de ces compositions ne nous sont pas parvenues, même sous la simple forme d'un livret détaillé sans musique. Pour la plupart, on trouve seulement quelques airs détachés dans les recueils du temps. Ces ballets semblent avoir été d'importance fort différente. Il en est qui, outre les airs, comprenaient des scènes, chœurs, dialogues d'une certaine complication.

Citons parmi ceux-ci le *Ballet de Madame* (1615), le *Grand Ballet du Roy* (1617), dont la musique subsiste, celui de *la Reyne* (1618) et de *Psyché* (1619). Après 1620, le nom de Guesdron ne paraît guère plus parmi ceux des compositeurs.

ciens se fassent à ses côtés leur place. Antoine Boesset, lequel vers 1610 épousait sa fille Jeanne et lui avait succédé comme maître de la musique de la Chambre, est un des plus actifs et des plus en faveur. Guesdron avait obtenu pour son gendre la survivance de sa charge de surintendant.

Sur le titre de son quatrième livre d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties*, Boesset a le titre d' « Intendant de la musique du roy et de la reyne ». On pourrait en conclure qu'à cette date Guesdron avait déjà cessé de vivre. Il est vrai que les survivanciers prenaient assez volontiers leur titre avant le décès du titulaire véritable quand ils exerçaient effectivement sa charge. On remarquera en outre que Boesset se qualifie seulement d' « intendant de la musique ». Ce n'est que sur son neuvième livre, en 1642, qu'il se dit « surintendant » (1). Toutefois, s'il nous est impossible de donner la date exacte de la mort du vieux maître. il convient de noter que son nom ne figure guère parmi ceux des compositeurs des ballets royaux plus tard que 1620. Vers ce temps-là sa carrière musicale se trouvait virtuellement achevée.

L'œuvre de Guesdron ne nous est parvenue qu'en partie et extrêmement dispersée. Beaucoup de ses airs, tirés des ballets ou composés simplement pour la chambre, ont trouvé place dans les recueils de Ballard : *Airs de Cour de différents autheurs*, *Airs de Cour mis en tablature de luth*, tous publiés de 1602 à 1620. En ces volumes, le nom des musiciens est souvent omis. Il serait donc difficile ou du moins fort long d'identifier exactement tous ceux qui appartiennent à notre compositeur. Les airs sont publiés toujours à voix seule, avec l'accompagnement noté en tablature de luth. Cette forme, nous le savons, est la mieux propre à faire valoir leur mérite et leur charme : elle était aussi la plus courante et celle sous laquelle ces petites pièces apparaissaient dans les concerts solennels ou les ballets royaux, à moins que par hasard la situation dramatique ou le caractère des personnages chantants n'exigeassent l'exécution en chœur.

Cependant les traditions de l'art polyphonique demeuraient toujours assez vivantes pour que les musiciens n'aient estimé leurs œuvres parfaites que disposées à quatre ou cinq voix. Ils leur donnaient ainsi une manière de perfection tout abstraite, assez inutile puisque la plupart de ces airs avaient déjà paru en public sous l'aspect plus simple de l'air accompagné. Néanmoins, tous les artistes de ce temps, publiant sous leur nom un recueil de leurs airs, les ont donnés toujours sous la forme polyphone. Et Guesdron s'est là-dessus conformé à l'usage.

Au surplus, à croire son éditeur, il se serait assez peu soucié de faire imprimer ses ouvrages. «...Son humeur, du tout esloignée du désir d'une vaine louange, nous raconte Ballard en un Avis au lecteur, fait qu'il n'a en ses compositions autre but que de servir Leurs Majestés et de complaire à ses amis. » Ce dédain de la gloire ne l'a point empêché de donner, de 1615 à 1618, quatre livres d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties*, les deux derniers parus la même année (1618).

(1) Un acte de 1628, cité par Jal (*Dictionnaire de biographie et d'histoire*), donne cependant à Boesset le titre de surintendant, et un état de 1631 (Arch. Nation. Z[1] a 472) lui reconnaît la même qualité. Je ne crois pas d'ailleurs qu'il convienne de faire état du changement d'appellation, le titre de ces fonctions n'étant pas encore fort exactement déterminé.

A noter qu'en la dédicace de ce 9e livre, Boesset prie le roi de lui permettre de désigner un survivancier, son fils : «... Comme feu M. Guédron me substitua en son aage plus avancé, ainsi je donne à Vostre Majesté un autre moy-mesme que j'ay instruit et façonné avec toute la diligence possible... »

La plupart de ces pièces avaient déjà figuré dans les recueils à voix seule. Il est donc possible de les comparer sous les deux aspects. La comparaison est intéressante et il en résulte clairement que la forme chorale ne saurait être la primitive (1). Elle a presque partout le caractère d'un arrangement que l'habileté du musicien s'est appliqué à rendre agréable. Il y parvient d'ordinaire, mais sans avoir pu dissimuler (et peut-être s'en souciait-il fort peu) ce qu'il y avait de factice en ce travail.

C'est que, quelques airs de ballet d'expression un peu générale mis à part, ces airs n'ont rien à gagner au concours des diverses voix. Leur signification n'en est point accrue. Certes l'écriture de Guesdron y paraît toujours facile et même extrêmement élégante. La trame harmonique y demeure d'une transparence et d'une fluidité remarquables. Visiblement préoccupé d'alléger ce que pourrait avoir de trop compact ce contrepoint note contre note qui s'interdit toute combinaison tant soit peu complexe, il évite les accords trop remplis. Fort souvent, les parties accessoires se taisent, et c'est alors à peine soutenue d'une voix ou deux que la mélodie se fait entendre.

Le chœur complet se réserve pour le refrain de chaque couplet ou pour la conclusion des phrases. L'oreille n'est donc jamais choquée de convenances trop massives. Au reste, la liberté des exécutions au XVIIe siècle laisse supposer qu'en pratique on allégeait encore maintes fois les harmonies vocales jusqu'à y substituer en beaucoup d'endroits l'accompagnement pur et simple du luth. Il est assez souvent question de chansons rendues de la sorte : un couplet dit par un seul chanteur accompagné, un autre couplet ou le refrain par plusieurs par exemple, ou toute autre alternance analogue (2).

Quoi qu'il en soit, beaucoup de ces petites pièces devenues polyphones semblent un peu dénaturées. Elles perdent de leur finesse et de leur légèreté pour se parer d'une sorte de solennité que ne comportent ni les paroles ni le sens expressif de la mélodie. Les poésies sur quoi les musiciens travaillent, bien que souvent assez médiocres (3), sont au moins d'une forme toute nouvelle, dont la musique doit tenir compte. Au lyrisme presque toujours impersonnel des Ronsard et des Baïf, elles ont substitué un accent plus vivant, surtout plus personnel. Ce n'est plus un poète qui parle, décrivant en beaux vers des passions qu'il analyse plus qu'il n'éprouve. Le personnage mis en scène prend lui-même la parole pour exprimer ce qu'il sent. Et tout l'artifice de cette galanterie sentimentale disparaît presque par la sincérité de l'accent musical. Ce lyrisme, si le mot n'est pas trop ambitieux pour ces bluettes, est devenu presque dramatique. Quelque discrètement distribuée qu'elle soit, la polyphonie ne peut ici atténuer la vérité expressive. Elle n'est vraiment plus à sa place.

Les contemporains ne s'y sont point trompés. En dehors des ballets où ils savent admirer la belle harmonie de certains airs chantés par des chœurs relati-

(1) Ce qui suffirait à le prouver jusqu'à l'évidence, c'est qu'on retrouve à 4 ou 5 voix dans ces livres des récits de ballet tirés du rôle d'un des personnages de l'action et par suite faits nécessairement pour être dits en solo.

(2) Cf. par exemple l'*Histoire comique de Francion* (1622). Le héros du roman au milieu d'une troupe de musiciens chante un air « que les musiciens reprenaient sur leurs luths après que Francion en avait récité un couplet... »

(3) Il est à remarquer que très souvent Guesdron a écrit lui-même les poésies des récits de ses ballets. Sans doute aussi un certain nombre de celles faites pour les airs de chambre.

vement importants soutenus des accords des instruments (1), ils ont surtout loué chez Guesdron la beauté de la ligne mélodique des airs (2) et les grâces qu'y ajoutait l'art du chanteur ; surtout leur convenance aux paroles. En effet, cette musique est constamment expressive et avec des procédés d'expression qui sont déjà ceux de l'art moderne. Assurément, Guesdron est resté étranger à tout souci de déclamation verbale. Aucun musicien de ce temps n'a rien soupçonné de l'intensité d'effet qui résulte de la coïncidence des syllabes toniques avec les accents principaux de la phrase musicale. Leur musique, à notre sens, semble aussi mal prosodiée qu'il est possible. Cela s'explique, puisque, outre que rien qui ressemblât au récitatif dramatique n'était encore seulement pressenti, l'Académie de Baïf avait égaré la curiosité des musiciens à la poursuite d'une rythmique contraire au génie de la langue (3).

Mais l'indifférence aux éléments sonores de la phrase parlée n'empêche pas Guesdron d'en traduire la signification générale et les diverses nuances. Sa mélodie flexible, pour mieux rendre la pensée du poète, sait se modeler sur la coupe des périodes. Elle met en relief les moindres intentions, souligne les oppositions de sentiments même indiqués à peine, et, suivant la signification du vers, s'anime, se calme, s'irrite ou s'alanguit tour à tour.

Tout cela réalisé à la manière moderne. D'insensibles modifications du dessin, de la tonalité, du mouvement, y suffisent. Guesdron s'est partout abstenu de ces recherches d'imitation verbale si chères à la génération précédente (4) et dont un certain nombre de musiciens conservaient encore la tradition. Dans des pièces d'assez longues dimensions, les madrigalistes et les compositeurs de motets avaient bien pu se servir de tels procédés d'expression ; l'unité de mélodie importait peu à leurs ouvrages, dont l'intérêt principal résultait d'effets différents. Appliqués à rendre le sens d'un texte de chanson, ils auraient constamment entravé l'essor de la phrase chantante.

Or, Guesdron est avant tout un grand mélodiste. Comme Claude Lejeune, de qui, directement, il procède pour la nature et la qualité de l'inspiration, il paraît

(1) Dans le *Ballet du Roy* de 1617 (*La Délivrance de Renaud*) paraissent en « deux concerts de musique » qui s'unissent à la fin 92 voix et 45 instruments (violes et luths). La musique en est conservée. Une scène, dialogue entre l'ermite et les soldats de l'armée de Godefroid, annonce certaines intentions dramatiques, quoique restant très simple et dans le style de l'air.

Le Ballet de *Madame sœur aisnée du roy* (1615) emploie aussi un assez grand nombre de chanteurs. Deux chœurs, l'un formé de la musique de la Chambre, l'autre de celle de la Chapelle, y dialoguent entre eux assez longuement. A la fin du ballet, toutes les voix, une musique de luths et celle des vingt-quatre violons s'unissent en un grand ensemble. Ce ballet est d'ailleurs riche de musiques diverses, concerts de hautbois, de luths, de musettes. Mais ce n'est sans doute point Guesdron qui eut à composer ces symphonies. Au surplus, il ne reste de tout cela qu'un livret détaillé, sans musique.

(2)... le sieur Guedron véritablement inimitable en ses sciences, mais particulièrement admiré pour l'invention de ses beaux airs... (*Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le 29e jour de janvier 1617.*)

(3) L'influence des théories de Baïf et son école sur la quantité est très sensible chez tous les musiciens français du début du XVIIe siècle. Bien longtemps après qu'on a renoncé à écrire des vers mesurés, ils observent encore la différence des longues et des brèves. Et une longue chez eux reçoit presque toujours l'accent musical au détriment de l'accent tonique du mot, complètement méconnu par les théoriciens et les artistes qui arrivent à se persuader de sa non-existence.

(4) Particulièrement des vocalises imitatives et des figures musicales qui visent à être en quelque sorte une représentation plastique de l'objet exprimé par le mot, dont M. Schütz est encore si prodigue en Allemagne vers ce temps-là.

surtout un merveilleux inventeur de formules et de rythmes nouveaux. A la mélodie encore un peu flottante de leur siècle, ces deux maîtres tendent à substituer des thèmes aux contours arrêtés, très variés, parfaitement caractérisés toujours. Recherche surtout visible chez Guesdron, qui, venu le second, a naturellement profité de tout ce que son prédécesseur avait essayé dans cette voie. L'élégance et la grâce de ses chants, alors même qu'ils n'expriment aucun sentiment précis, restent incomparables. Nous en pouvons toujours goûter le charme naïf et savant à la fois, tandis que leur liberté singulière, presque moderne, garde parfois de quoi nous surprendre. Sans doute nos préférences iront aux pièces vraiment expressives, où l'artiste, sans rien sacrifier pourtant des beautés de la forme, s'est appliqué à traduire musicalement les sentiments que son texte lui suggérait.

Il n'est pas sûr que les contemporains aient distingué celles-ci des autres. Ils furent surtout frappés de ce que cette musique apportait de nouveauté avec elle Cet art agit profondément sur leur sensibilité. Inspiré en apparence de la simplicité de l'art populaire, il était fait pour rendre excellemment ce qu'il y avait de fruste et de raffiné tout ensemble dans l'âme de ce temps.

Mieux que la littérature, que le culte de l'antiquité allait retenir un peu en dehors de la vie réelle, un tel art pouvait être populaire. Il le fut en effet, et dans le sens le plus large.

Les chansons de Guesdron ont charmé la cour et fait les délices des ruelles. Les princes italiens les font rechercher dès leur apparition et les musiciens de la cour d'Angleterre s'occupent à les traduire en leur langue (1). Mais le peuple de Paris, sur le Pont-Neuf, ne prend pas moins de plaisir à les entendre dire aux chantres en plein vent de la Samaritaine (2). Pour les savants, comme pour les simples, Guesdron, pendant le premier tiers du siècle, demeure un maître sans rival.

De longues années s'écouleront avant que la réputation de ceux qui vinrent après lui ait fait oublier la sienne. Quarante ans après sa mort, Bacilly constate qu'il était encore des amateurs pour préférer ses airs à ceux des musiciens du jour. Sa vanité de virtuose et de compositeur s'irrite d'une gloire si durable. Il raille aigrement le vieux maître et ses derniers admirateurs (3), mais en attes-

(1) Le duc de Mantoue, Vincent Gonzague, se faisait envoyer les chansons de Guesdron dès leur apparition (Cf. un article d'A. Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1866). Ce prince, beau frère de Henri IV, avait pu connaître cette musique en France, où il fut reçu en 1608 par le roi à Fontainebleau.

Pour la popularité de Guesdron en Angleterre, un recueil choisi de ses airs paru en 1629 en est la preuve. En voici le titre : *French Court-Ayres with their duties englished of 4 and 5 parts ; collected, translated and published by Edw. Filmer Gentl. Dedicated to the Queen.* 1629, Londres, f°.

(2) Au témoignage de Dassoucy (*Les avantures de Monsieur Dassoucy*, 1677), qui le fait affirmer à l'un de ces chanteurs populaires, l'Illustre Savoyard : « Il est vray, dit ce personnage, que feu mon père à qui Dieu fasse paix a chanté mille fois des chansons de Guedron et de feu Boesset... mais c'est qu'en ce temps-là les poëtes parloient chrétien... oultre cela je vous diray que les Airs de ces doctes Amphions estoient si doux, si finis et si achevez que la beauté du chant excusoit auprès du peuple la force peu entenduë des paroles... »

(3) « Ceux qui vont jusqu'aux Airs de M. Guesdron, ce sont d'ordinaire certains vieillards qui pour l'honneur de leur caducité sont ravis de citer les ouvrages de leur temps et de [les] entendre débiter dans le monde, si mesme ils ne s'émancipent jusqu à les vouloir chanter et fredonner de leur ton lugubre, moitié menton, moitié mâchoire... » (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668.)

tant au moins qu'en 1668, ces œuvres gracieuses et légères n'étaient pas encore délaissées tout à fait.

Au surplus, il n'importait guère. L'opéra français allait paraître. Il s'était fait déjà pressentir avec la *Pastorale* d'Issy, de R. Cambert, en 1659. Et qu'est-ce que cette *Pastorale* sinon, au témoignage de l'auteur lui-même, un essai dramatique dont toutes les scènes sont si propres à chanter qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue » (1) ? Cambert n'avait pas fait autre chose, et c'est donc la chanson qui a fourni à l'opéra français sa langue la plus ordinaire et la plus caractéristique. Assurément, non pas la chanson tout à fait telle que Guesdron l'avait entendue. Mais quand ses successeurs immédiats, A. Boesset et Lambert, en particulier, auront développé ce qu'il n'avait fait qu'esquisser, il ne restera que bien peu à ajouter à leur technique. Ce n'est pas le moindre titre de gloire de ces vieux maîtres, ni de Guesdron leur précurseur à tous, que d'avoir préparé la venue de Lully et d'avoir rendu son œuvre possible.

HENRI QUITTARD.

« Contre la Musique »

Victor de Laprade publia, voilà un quart de siècle, un livre dont le titre veut être méchant : *Contre la Musique*. Il y soutient, en passant, une polémique d'ailleurs assez anodine avec M. de Falloux, célèbre à d'autres titres, et qui l'avait pris au sérieux. L'ouvrage est curieux, surtout comme représentation d'un certain niveau d'idées très commun — hélas ! — en tous les temps.

De Laprade, poète et académicien — et même poète académique, ce qui est plus grave, — personnifie assez bien ce que nous appellerions volontiers *l'honnête homme bien pensant*. Connaissez-vous le type ? — Il avoue ingénument qu'il n'a jamais reçu d'éducation musicale, que certes beaucoup de choses lui échappent dans une grande œuvre ; mais il la sent, l'aime et la comprend autant, et aussi, pense-t-il, de la même façon qu'un vrai musicien ; ce qui est contestable En somme, il n'est pas sourd, et il sait à l'occasion se pâmer autant que tout autre. Voilà qui compense bien des insuffisances techniques, n'est-ce pas ? — Notre brave poète nous représente le type de la *critique incompétente*, c'est-à-dire spiritualiste et mystique. Hélas! ce genre-là n'est pas mort !

Ajoutons que, chemin faisant, de Laprade ne néglige pas de nous laisser entrevoir quel fut son idéal politique : c'est le gouvernement libéral de S. M. Louis-Philippe, conçu comme le continuateur de la Restauration. Nous voilà fixés. Nous avons là les opinions très caractéristiques d'un de ces lettrés délicats, mais d'idéal médiocre et borné, qui ont formé l'opinion publique en France pendant presque tout le XIXe siècle.

I

De Laprade prétend exercer ses droits d'amateur intelligent. Si ce n'est pas être un ennemi de la musique que de lui dire ses vérités, alors le poète n'est

(1) Lettre de P. Perrin au cardinal de la Rovère, archevêque de Turin, à propos de la représentation de la *Pastorale*. Cette lettre est datée du 30 avril 1659 et sert de préface aux *Œuvres de Poésie* de l'auteur, livre paru en 1661.

vraiment pas « contre la musique » ; il s'efforce tout simplement de la remettre à sa véritable place ; il se trouve que ce n'est pas la première, voilà tout. Mais les exigences outrancières des mélomanes ont, malgré lui, « imposé à cette modeste et *impartiale* étude, son vilain titre ».

Accessoirement un deuxième but sera atteint : « Ce que je hais dans la musique, dans la France et partout, c'est l'état révolutionnaire ; et nous sommes en plein 93 musical » (*sic*). C'est donc la musique telle qu'on l'entend depuis quelques années, et spécialement en France, contre laquelle ce paisible bourgeois, qui rêve de Louis-Philippe, amasse des haines vigoureuses.

De Laprade veut être impartial ; il reconnaît donc une certaine valeur à la musique : elle satisfait ce besoin impérieux d'émotion sans objet, que tout homme ressent à de certaines heures, besoin profond, mystérieux, instinctif ; émotions confuses et qui ne sont nullement des idées. Tous les esthéticiens ne sont-ils pas d'accord sur ce point ? Les musiciens non seulement l'avouent, mais s'en font gloire.

Or, cette extrême puissance de la musique a elle-même ses inconvénients. « Les arts en général, la poésie elle-même, dégradent les âmes dès qu'ils cessent de les ennoblir : *corruptio optimi pessima*. Cela est particulièrement vrai de la musique. »

Il y a d'abord des dangers extérieurs, mais étroitement associés à elle : elle a des alliés naturels, comme la danse, qui n'ont jamais été en odeur de sainteté et qui la prennent pour prétexte. On achevait la construction de l'Opéra quand de Laprade esquissait son livre ; *l'Opéra, c'est la cathédrale du matérialisme* ! Superbe formule, mais qu'on craint de retrouver dans les cahiers de M. Joseph Prudhomme, s'il écrit encore... — Allons plus bas : la musique est une ivresse, et comme telle elle va fort bien avec toutes les autres ivresses : témoin le café chantant ! — Ici la critique s'élève jusqu à l'injure : ne répondons pas. — Même il est un certain aspect inesthétique de l'exécution qui choque la sensibilité exquise de notre poète : il ne peut se représenter sans rire « un homme d'Etat au bout d'une flûte ». — Quel est donc ce Grec raffiné qui n'apprit pas la flûte parce qu'elle déforme les lèvres ? De Laprade renchérit sur lui.

Mais allons à des reproches plus graves : ceux qui atteignent la musique en elle-même, la « musique absolue » ; car — et ici l'idée est juste — « c'est d'après la symphonie qu'on doit juger la valeur morale de la musique ». Or les lois de la production et de la jouissance musicales pures sont presque mécaniques fatales en quelque sorte, « comme une cristallisation ». Et voilà le grand reproche ! la musique, activité demi-instinctive et animale par un côté, demi-géométrique et intellectuelle par l'autre, ne se prête pas à exprimer l'essence profonde de notre être, notre liberté intime : ce qui nous fait être nous-mêmes.

Cette absence de vraie liberté la prédispose à plaire tout spécialement à deux sortes d'êtres, dont l'accouplement, si l'on ose dire, a quelque chose de paradoxal : *les femmes et les géomètres* ! Ce qui leur est commun, c'est « la faiblesse de la raison théorique et pratique, et l'absence de liberté d'esprit ». « La musique est donc incapable d'exprimer ce qu'il y a de propre à l'homme dans la création, la liberté ; c'est-à-dire qu'en réalité, et si étrange que cette proposition paraisse, *la musique est le moins humain de tous les arts.* » Elle est divine si l'on veut, elle n'est pas humaine. « *C est de la nature, du monde extra-humain, ce n'est pas de nous-mêmes que nous entretient la musique* » (!). « Il n'est pas d'art qui ne soit intel-

lectuel ; mais s'il en était un seul, la musique serait celui-là. » « La musique ignore le bien et le mal ;... elle excite l'un et l'autre sans la moindre conscience de ses actes. » « La musique, en un mot, n'a pas sa racine dans le sens moral, dans la conscience, mais dans le sentiment de la nature. »

Voilà pour l'individu. Que va-t-il résulter de cette sorte d'activité dans la société ?

« La musique est un dissolvant. » On parle d'union, et même de communion des âmes en elle. Bien au contraire : « au bout d'une symphonie, les imaginations des assistants se sont envolées à mille lieues les unes des autres » : elle disperse, au lieu d'unir. La vue d'un tableau fait penser toute une foule à la même chose ; l'audition d'une sonate, à mille choses différentes.

Nous pouvons juger maintenant l'état social actuel: il a la musique qu'il mérite ! « La musique est l'art de notre temps : il y a unanimité sur ce point entre les penseurs les plus divergents » : témoin les subventions exorbitantes qu'on lui accorde, et qui sont supérieures partout à celles que reçoivent tous les établissements scientifiques et littéraires ensemble. Or « c'est l'art de prédilection des peuples asservis ; elle s'est développée dans le sommeil de l'Allemagne et dans la corruption de l'Italie » (?!). « C'est, insiste l'auteur, *le délassement corrupteur des peuples corrompus* » ; « la complice de tous les abus politiques » (??).

Et la France ? — « Après l'Italie, l'Allemagne se couvre d'exécutants. La France, que son génie actif et militant devait préserver jusqu'à nos jours de l'empire de la musique [*ceci est un éloge* !], eut peur de cette invasion. Nos pères avaient imaginé un singulier moyen d'endiguement de cet art. On exigeait des musiciens, avant de leur accorder le droit d'exercer librement, qu'ils se fissent recevoir maîtres à danser. Les temps sont-ils assez changés ? »

« Ainsi : avènement de la musique, avènement des sciences naturelles, avènement de la démocratie, trois faits contemporains et connexes. » — Bien entendu, n'allez pas croire que c'est justement là un progrès : c'est une décadence. La musique porte le dernier coup aux derniers « salons où l'on cause », c'est-à-dire à la société polie : « un piano tient lieu d'esprit ». Après un morceau de musique, toute conversation se réduit naturellement à des « oh ! » et des « ah ! » : c'est-à-dire aux interjections élémentaires du plaisir et de la douleur.

Nous pouvons enfin faire à la musique sa juste place. Cette conclusion positive se réduit à deux points. — D'abord la musique est historiquement et moralement *à la suite* des quatre grands arts : comparez l'activité intellectuelle d'un Mozart ou d'un Beethoven à la culture d'un Michel-Ange ou d'un Vinci ! — Ensuite la musique vraiment éducative et saine se réduit à la musique vocale, à l'exclusion de la musique instrumentale, comme l'avaient bien compris les Grecs. Celle-là seule n'est pas corruptrice : elle est la poésie vivante ; vivante, c'est-à-dire chantée. « Tout homme, concède notre poète, peut et doit savoir chanter dans un chœur. »

Telle est, dans toute son insuffisance, la conclusion du livre.

II

M. de Falloux répond à de Laprade ; et il est piquant de rapprocher l'attaque et la riposte, car toutes les deux proviennent de la même école et expriment le même état d'esprit.

1° Sans doute une symphonie peut n'avoir pas d'autre titre, c'est-à-dire ne pas exprimer d'autre idée définie, que d'être une symphonie en *la*, ou en *ut mineur* ; mais on peut quelquefois lui donner d'autres noms plus précis : la preuve, c'est que Beethoven à lui seul en a trouvé deux !! Et M. de Falloux entreprend une fort pompeuse description des grands sentiments à objets définis qu'il découvre dans deux genres inégalement éminents : la musique religieuse et la musique militaire.

2° La musique n'est pas l'art des peuples corrompus ou asservis : par exemple en Allemagne, c'est la Suisse et le Tyrol qui sont le mieux doués pour la musique (?) : c'est-à-dire les parties les plus libres, les plus énergiques et les plus pures. Le progrès actuel de la musique est venu avec ceux de l'industrie : « la musique n'y figure ni plus ni moins que tout le reste » !

3° Il faut l'avouer : « le nouvel Opéra, je le crains, sera le temple de ceux qui n'en ont pas d'autre ». Mais à côté de cela, et plus positivement, la musique « est un ingénieux ennemi de l'oisiveté ». — « Quel temps bien employé que celui des orphéons de ville ou de village !.... » (On n'est pas plus aimable. On dit aussi, n'est-ce pas ? mais d'une façon plus vulgaire : « Cela vaut toujours mieux que d'aller au café... »)

4° D'ailleurs, la musique est la vraie langue universelle ; « et c'est une langue dans laquelle on ne peut pas écrire de mauvais livres ». De là cet éloge vraiment extraordinaire : il n'y a pas une seule des plus belles scènes de l'opéra, depuis Lulli jusqu'à Meyerbeer, qu'on ne pourrait transformer, pourvu qu'on en ôte les paroles, en musique religieuse Et sans doute la réciproque serait-elle vraie ? — Ceci est dit sans aucune ironie. On reste confondu. C'est le pavé de l'ours, et l'ours est de taille. Ce disant, M. de Falloux entend-il faire l'éloge de la musique dramatique, ou de la musique d'église ? ou si ce serait des deux ?

5° Enfin, pour conclure et pour résumer, M. de Falloux s'excuse académiquement d' « entrer dans la rhétorique des professeurs de M. Jourdain » ; et il professe que « les mots empruntés à la musique sont synonymes d'un bienfait lorsqu'on les transporte dans l'ordre politique ou social ». Et gravement l'homme d'Etat nous jette pour dernier argument ces trois ou quatre expressions irrésistibles : « *concert* entre les peuples », « *harmonie* entre les rois », « *organisation* », « *tempérament*... » Ici le calembour confine au burlesque ; et on se demande avec quelque ahurissement si le solennel orateur plaisante encore quand il ajoute à tous ces bienfaits « les mœurs les plus *graves* ! » Il y a des arguments dont il vaut mieux ne pas abuser...

Défense piteuse, contre une attaque qui ne vaut pas toujours mieux... Le poète et l'homme d'Etat ne représentent-ils pas brillamment le niveau ordinaire de ce que nous avons appelé « la critique incompétente » ?

III

Les critiques de de Laprade sont fort inégales. Les unes n'ont d'autre raison d'être que l'hostilité de certains poètes modernes contre la musique : ces gens-là ne pourront jamais se consoler de ce qu'on peut faire du bruit sans eux ! Parmi les grands poètes modernes, Musset fait presque seul exception : exception qui confirme la règle, car son génie est tout « féminin » De Laprade

renchérit encore en rappelant avec orgueil que c'est un poète qui a proposé au Sénat un impôt sur les pianos, lequel eût rapporté 10 millions ; — d'aucuns disent que cet impôt ne serait pas tant que cela *contre* la vraie musique !...

D'autres attaques viennent, chez de Laprade, du moraliste. Et quel moraliste morose ! Les temps présents le comblent de chagrin. Physique, musique et suffrage universel contristent sa muse. — Mais, si le développement de notre art est dans le courant de l'évolution, cela ne sera pas pour nous inquiéter, au contraire !

Laissons donc de côté ces reproches tout extérieurs. Même, sachons gré à de Laprade de n'avoir pas réédité contre la musique ce vieil argument, qui consiste à prétendre qu'elle est l'art « viager » par excellence, c'est-à-dire le plus vite démodé, — ce qu'on justifie aussitôt avec beaucoup de logique, selon la remarque de Saint-Saëns, en montrant qu'il n'y a de bonne musique que chez les *anciens* maîtres ! Surprenant effet des caprices de la mode !

Restons donc dans le domaine esthétique. Mais ici l'argument essentiel vaut la peine d'être retenu. Nous le retrouvons avec toute sa force dans la *Sonate à Kreutzer*, qu'il faudrait rapprocher de certaines pages de *Qu'est-ce que l'Art ?*

« Elle est épouvantable, cette sonate ! s'écrie le héros de Tolstoï. Et le *presto* en est la partie la plus terrible. Toute la musique d'ailleurs est épouvantable. Qu'est-ce donc que la musique ? Pourquoi produit-elle ces effets ?

« On prétend qu'elle élève l'âme en l'émouvant. Stupidité ! Mensonge ! Son effet est puissant, certes, mais — je parle pour moi — il n'élève nullement l'âme : il ne l'élève ni l'avilit ; il l'excite !... Une marche fait marcher, une danse fait danser, la musique sacrée nous conduit à l'autel, tout cela a un résultat... Ici, excitation, excitation pure, sans but. C'est de là que viennent les dangers de la musique et ses conséquences parfois épouvantables.

« En Chine, la musique est un monopole du gouvernement, et c'est ainsi qu'il devrait en être partout. Est-ce qu'il devrait être permis qu'une personne pût en hypnotiser tant d'autres, et en obtenir ensuite tout ce qu'elle voudra ?... Aujourd'hui c'est une puissance terrible entre les mains de chacun... Il est pernicieux au premier chef de provoquer des sentiments qui ne peuvent et ne doivent se traduire en rien. »

La conclusion pratique se trouve formulée dans *Qu'est-ce que l'Art* : il ne reste, selon Tolstoï, dans toute l'œuvre de Beethoven, de vraie musique ou de grand art que la IXe Symphonie, et encore est-ce douteux. Jugez par là des autres !

IV

Laissons là cet ascétisme musical, phénomène curieux, mais pathologique.

Le principe garde sa valeur en lui-même : de Laprade et Tolstoï pourraient bien avoir raison... contre la critique musicale telle qu'on la conçoit ordinairement.

C'est une critique qui n'est pas, qui ne veut pas être technique. Elle se condamne donc à ne rien dire. Fétis débitait déjà en brochures *La musique mise à la portée de tout le monde, ou exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié*. Ne croyez-vous pas que ce

livre a fait école ? Rappelez-vous le jargon habituel à tant de nos esthètes. Ils remplacent toute idée sûre par des sentimentalités vagues. La musique n'y est plus qu'un prétexte à lieux communs. Chez quel critique musical qui se respecte pourrez-vous lire aujourd'hui trois pages sans trouver dix fois l'infini et l'indéfini, le fonds et le tréfonds de notre être intime, l'extase par delà l'amour, par delà l'amour l'extase, les quintessences de l'hypnose, et le reste encore ? Toutes choses qui ont une affinité évidente avec les modes majeur et mineur, les lois de la fugue et les mystères de la modulation. Infini, que de sottises on débite en ton nom !

C'est ici que le livre de de Laprade porte sa leçon en lui-même : il nous fait toucher du doigt combien dans ce domaine des idées confuses il est aisé de débiter en oracle les opinions les plus contradictoires. — La musique nous entretient de ce qui est hors de nous, dit de Laprade ; car l'ivresse n'est pas l'idéal, et l'instinct n'est pas nous-même. — Admirez comme on dit tous les jours le contraire ! C'est le pain quotidien de la critique incompétente dite sérieuse ; celle, par exemple, de la *Revue des Deux-Mondes*, si je puis nommer quelqu'un.

Et ne répète-t-on pas usuellement que la musique est un moyen d'union, plus que cela, de communion entre les hommes ? M. Bellaigue a développé longuement cette idée, à la suite de Guyau, en des pages délicates : la musique est l'art le plus social et le plus sociable *parce qu*'elle est le plus sentimental. — C'est elle qui nous fait le plus diverger, reprend de Laprade, *parce qu*'elle est le plus sensuel (car il profère ce gros mot)

Lequel a raison ? Décide qui voudra. J'admire seulement comme il est facile à chacun de pêcher dans l'eau trouble : on en retire toujours quelque chose ; — quelque chose de trouble aussi. Je ne sais où j'ai entendu prononcer cette sentence un peu dure : « Quand on n'a aucune compétence particulière, on peut toujours se faire critique musical. »

Oseriez-vous faire le compte des pages de critique musicale — je dis la plus autorisée — où, après avoir tout lu, vous ne savez rien de l'œuvre ? Oh ! des accessoires, de l'état d'âme plus ou moins extatique et mystérieux de l'auteur, ou des interprètes, vous savez tout ce qu'on en peut raisonnablement savoir, et même peut-être quelque chose de plus... Mais de la musique elle-même, rien.

Il serait temps de s'aviser qu'un critique musical parle avant tout à des musiciens, et qu'il leur doit de leur parler musique ; que ceux qui n'entendent pas ce langage n'ont qu'à s'en abstenir ; mais que l'esthétique musicale ne consiste pas à construire, pour chaque symphonie, une mystique appropriée.

Laissons ces vieux accessoires démodés. La critique doit cesser de supposer à tout prix un auditeur incompétent. — On ne la lira plus ! direz-vous. — Pas tout de suite peut-être ; mais elle se fera un public. La *Revue musicale* ne travaille-t-elle pas à former un public ? un public accessible à la critique sérieuse, c'est-à-dire technique ?

Faisons remonter l'honneur de cette innovation à qui de droit. C'est, croyons-nous, au célèbre critique viennois Hanslick qu'il doit revenir. Hanslick soutient contre le mysticisme musical une polémique fameuse. Il refusa de sacrifier au dieu *sentiment*, et voulut voir dans la musique, avant le sentiment, et au-dessus, la *forme*. Une partie de son œuvre reste caduque : dans sa négation du sentiment peut-être exagéra-t-il quelque peu. D'autre part, il se trouva que son

idéal d'idées claires s'appelait alors Brahms, et l'idéal de l'esthétique mystique et nébuleuse, l'idéal des idées confuses était l'école wagnérienne. Donc il défendit Brahms et attaqua Wagner. Mais peu importe ici Le mérite de Hanslick est d'avoir nettement dit au public profane et aux esthéticiens mystiques : « Si en croyant parler musique vous parlez seulement sentiment, c'est que vous ne comprenez pas la musique. »

De Laprade et Tolstoï n'ont pas lu Hanslick. Ils attaquent la musique par les mêmes armes qu'emploie la critique vulgaire à la défendre. Ils ont le droit de le faire : ils empruntent simplement son langage et ses idées, et les retournent contre elle. Et contre elle, ils ont raison. Car ils ont raison ! Restez au point de vue du mysticisme courant et pour ainsi dire classique, et vous ne trouverez rien à leur répondre.

En revanche, contre la critique technique, celle qui sait découvrir et analyser, par delà les sentiments confus, une *pensée musicale* qui a son évolution, son histoire et ses lois, contre cette conception-là de la musique, les attaques ne portent pas. Elles perdent tout sens.

Laissez la musique aux musiciens. Ne la compromettez pas parmi les tentatives de toutes les incompétences. Telle est la leçon qui se dégage de ce livre oublié.

CHARLES LALO.

Publications nouvelles.

LOUIS LAMBERT : *Chants et chansons populaires du Languedoc, recueillis et publiés avec la musique notée et la traduction française*, 2 vol. in-8° de VIII-385 et 345 p., Welter, éditeur, Paris. — Ce qu'il y a peut-être de plus ancien dans la musique, ce sont les *berceuses* populaires. C'est dans le mouvement des bras maternels endormant le nouveau-né qu'on pourrait, sans paradoxe, chercher l'origine du rythme. M. Lambert a publié, en 1874-75 (*Revue des langues romanes*), un certain nombre de « chants du berceau ». Ils forment la 1re partie de la présente collection, enrichie de beaucoup d'autres genres. — Je n'y vois pas de chansons de travail. Est-ce l'effet d'un hasard, ou bien une lacune réelle ? Un grand nombre de ces chansons, qui toutes ont une grande saveur, étaient destinées à accompagner des danses. Dans quelques-unes (dont le petit nombre surprend), on a plaisir à retrouver les modes qu'une critique superficielle a appelés « anciens », et qui sont toujours vivants dans la musique populaire ; ainsi (n° XVI, t. I, *Marion*), la mélodie, qui ne dépasse pas la dominante, est écrite de *la* ♮ à *la* ♮, sans accidents : c'est le mode « éolien » *officiellement* pourvu du droit de cité en 1547, par Glaréan. Le ton choisi pour la notation est parfois un peu trop élevé. L'auteur accompagne plusieurs pièces d'un bref commentaire ; il ne donne pas de variantes : c'est regrettable, car il y en a certainement. — S.

J.-S. Bach. — Ont paru récemment chez Ricordi (Paris, boulevard Malesherbes) : les *Œuvres d'orgue* de J.-S. Bach, transcrites à 2 pianos (4 mains) par *J. Philipp*, professeur au Conservatoire de Paris. Dans ces 11 cahiers (prix 2 fr.) on trouve : la célèbre Toccata en *fa* (écrite entre 1717 et 1723) ; les *Prélude et fugue* en *sol* mineur, écrits pendant la période de virtuosité, à la manière de Pachelbel et de Buxtehude, dans les premières années du séjour à Weimar ; la fugue pour violon solo, que Bach lui-même avait transcrite pour orgue ; la sonate en *ut* mineur, dont le finale est d'une forme si puissante ; le beau choral *Allein Gott in der Höhe sei Ehr*, que Bach a traité sous tant de formes, etc... Une préface de M. Ch.-M. Widor augmente l intérêt de cette publication. Pourquoi l'éminent virtuose, parlant de la composition en *ut* majeur dont nous avons publié une partie ici même, dans un de nos suppléments, l'appelle-t-il « une suite » ? Elle se compose d'une toccata, d'un adagio et d'une fugue. — S.

F. Lamperti : *Guide théorique pratique élémentaire pour l'étude du chant, traduction française, avec préface sur l'évolution vocale*, par J. Bressoles, gr. in-4° de 85 p., texte et musique, chez Ricordi, Milan et Paris. — Cet ouvrage, recommandé par le nom de Francesco Lamperti, qui fut un excellent maître, contient une curieuse préface sur les « causes de la décadence du chant », et se termine par un appendice de Julie Bressolles où certaines erreurs du professorat, en matière de chant, sont vivement critiquées. Çà et là, quelques lapsus : la *filiation* des sons (p. 83, en parlant des sons filés). Le traducteur félicite Lamperti d'avoir ménagé les voix, de n'avoir jamais forcé le son : quelques chanteurs actuels, en Italie, devraient bien ne pas oublier ce principe !

André Gédalge : 4 *préludes et fugues pour piano* (chez Ricordi). — M. Gédalge n'aime pas qu'on lui dise qu'il est un *spécialiste* du contre-point et de la fugue ; nous serions néanmoins tentés de lui attribuer ce titre, en lisant ces fugues à 3 parties, si nettes, si agréables et si bien construites !

Pierre Aubry et Emile Dacier : *Les caractères de la Danse*, Histoire d'un divertissement pendant la 1re moitié du XVIIIe siècle (chez Champion, Paris). — C'est le tiré à part de la remarquable étude déjà publiée par la *Revue musicale*. Cette brochure de luxe contient deux dessins reproduits de Watteau, et un beau portrait en héliogravure de Mlle Prévost. Un détail important a été ajouté (p. 6) ; c'est la date de la mort du compositeur Rebel : 2 janvier 1747, date prise dans les *Affiches de Paris*, et reconstituée — à un ou deux jours près... — S.

Les Concerts : Wagner, Brahms, V. d'Indy, Saint-Saëns, Debussy.

Concerts Colonne et Concerts Lamoureux. — Le 15 octobre, M. Ed. Colonne a reparu devant une salle comble, et les applaudissements qui ont salué son entrée lui ont montré que le public, fidèle au souvenir de tant de services rendus à l'art musical, était prêt à suivre l'éminent chef d'orchestre et ses excellents sociétaires dans leur nouvelle campagne. Le programme était tout entier consacré à R. Wagner. Il y a vingt ans, c'eût été un acte hardi, presque révolutionnaire ; aujourd'hui c'est un acte normal, presque conservateur. Les auditeurs, aussi bien que les exécutants, sont en possession de cette musique, dont toutes les notes

leur sont familières. Autrefois, on chantait Wagner en français, et on protestait ; hier, on l'a chanté en allemand, et tout le monde applaudissait. Dans la *Walkyrie*, Mme Litvinne a été parfaite. La voix est d'une puissance et d'une pureté admirables. En ce qui concerne M. Van Rooy, que certains journaux ont présenté comme « le meilleur Wotan de l'Allemagne », je suis obligé de mêler une réserve aux éloges. M. Van Rooy a un style excellent, une diction très nette, une tenue irréprochable, un organe homogène (ce qui est rare !) ; mais sa voix a peu de volume ; défaut plus grave : elle manque de timbre. — A la fin de l'ouverture de *Tannhäuser*, M. Colonne n'a pas fait ressortir le dessin de cor avec la même force que Nikisch ; mais en cela, il a été peut-être plus correct et plus exact, moins paradoxal.

Concert du 22 octobre. — La 2e Symphonie de Brahms m'a paru bien vide, longue, lourde et froide entre le *Roi d'Ys* et *les Troyens*. Je me demande si ce n'est pas sans ironie que des gens compétents ont appelé Brahms le successeur de Beethoven : mais, après tout, succéder à quelqu'un n'est pas l'égaler. Tous les symphonistes modernes sont peu ou prou les héritiers de Beethoven, comme tout le peuple l'héritier d'un certain roi oriental. La part de Brahms à ce grand héritage est assez mince : je crois voir ce qu'il doit à son maître, mais je vois encore mieux tout ce que son maître a gardé pour lui. A part un ingénieux badinage (allegro grazioso), du reste de cette symphonie se dégage un morne ennui : ce sont des exercices d'école qui ne prouvent que l'habileté technique du compositeur.

L'exécution de l'Ouverture du *Roi d'Ys* a été admirable de fougue et d'ardeur : et M. Baretti a droit à une mention spéciale pour son beau solo de violoncelle. Dans les *Troyens à Carthage* de Berlioz (encore un héritier, celui-là, et très vorace, car il l'est à la fois de Beethoven et de Gluck), il faut tout d'abord rendre justice à l'orchestre et à Mme Litvinne. On ne peut représenter la reine de Carthage avec plus de noblesse, plus de fierté, plus de tragique et plus d'émotion que cette grande artiste. M. Colonne et ses musiciens se sont acquittés de leur tâche comme d'habitude, c'est dire qu'ils ont joué Berlioz d'une façon idéale. X.

Très brillant aussi, quoique tout autre par les tendances du programme, a été le concert du 15, donné par M. Camille Chevillard, qui partage à juste titre, avec M Colonne, la grande faveur du public. Nous avons été heureux de réentendre la très belle symphonie pour piano et orchestre de M. V. d'Indy — œuvre si colorée, si originale, d'une imagination souple et charmante — et d'applaudir le virtuose qu'est M. Risler. Le clou du concert était le *Poème de la mer*, le *Dialogue du vent et des flots* de M. Debussy. Nous n'avons jamais ménagé l'éloge à l'auteur de *Pelléas* et nous avons bien souvent rendu hommage à la note nouvelle qu'il a introduite dans l'art musical ; mais nous estimons que ses qualités, exquises en certains genres, sont, ailleurs, visiblement insuffisantes. Il y a une préciosité de facture qui ne sied pas aux grands sujets. M. Debussy excelle dans l'expression de la grâce ; je regrette qu'il reste précieux, joli, très appliqué aux guillochages, là où il faudrait de la grandeur et de la puissance. On ne fait pas de la musique avec des sensations pures, aussi fines qu'elles soient. Il ne suffit même pas d'être ému ; il faut penser, il faut construire ; — et on n'exprime pas la grande poésie de la mer quand on s'attache à peindre les couleurs du prisme sur une bulle de savon.

Au concert du 22, avec une seconde audition de la *Mer* — qui n'a point changé notre première impression — et la quatrième *Béatitude* du grand César Franck, M. Chevillard a très brillamment exécuté la *Jeunesse d'Hercule*, pour fêter un anniversaire de M. Camille Saint-Saëns, qui a aujourd'hui un peu plus de trois fois vingt ans Tout le public s'est associé à l'hommage rendu à un Maître pour qui la vie ne fut pas facile dès le début, mais qui a la satisfaction de se voir depuis longtemps compris, fêté, aimé, en possession du premier rang. — ADALBERT MERCIER.

Actes officiels et Informations.

Bordeaux. **Grand-Théâtre.** — La *Traviata*, qui a servi de débuts à MM. Morati et Brialmont et à Mlle Rolland, nous a montré avec quels soins méticuleux M. Frédéric Boyer, notre excellent directeur, a su grouper autour de lui une troupe d'élite.

On annonce officiellement que c'est M. Fournets, du théâtre national de l'Opéra, et Mlle Ranflaur, du théâtre Royal de Bucharest, qui doivent créer cet hiver les deux principaux rôles de l'*Anniversaire*, le drame musical de M. Adalbert Mercier, collaborateur de la *Revue musicale*. JOS. GRIMO.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral en date du 13 octobre, M. Forestier (Xavier), professeur du Cours préparatoire de solfège à l'Ecole nationale, succursale du Conservatoire national, a été nommé professeur titulaire du Cours supérieur de solfège.

Caen. — Par arrêté du 14 octobre de M. le Préfet du Calvados, M. Fontaine (André) a été nommé professeur de cor à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Leroux, démissionnaire.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 sept.	*La Valkyrie.*	R Wagner.	16.267 26
22 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	21.744 41
25 —	*Le Cid.*	Massenet.	18.404 41
27 —	*Faust.*	Gounod.	21.756 76
29 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	22.011 41
1er oct.	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	Rep. gratuite
2 —	*Armide.*	Gluck.	19.110 91
4 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	19.226 76
6 —	*Faust.*	Gounod.	22.081 41
7 —	*Armide.*	Gluck.	14.368 »
9 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	20.593 41
11 —	*Armide.*	Gluck.	17.289 76
13 —	*Le Cid.*	Massenet.	16.011 41
14 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	13.943 »
16 —	*Faust.*	Gounod.	20.743 41
18 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	20.018 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 sept.	*Le Chalet. — Le Barbier de Séville.*	Adam. Rossini.	7.973 50
21 —	*Manon.*	Massenet.	8.682 50
22 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.254 »
23 —	*Grisélidis.*	Massenet.	7.776 »
24 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	5.676 50
24 — soirée	*Lakmé.— Les Rendez-vous bourgeois.*	L. Delibes. Nicolo.	5.744 50
25 —	*Mireille.*	Gounod.	4.538 50
26 —	*Werther.*	Massenet.	9.339 »
27 —	*Le Chalet. — Le Barbier de Séville.*	Adam. Rossini.	8.179 50
28 —	*Manon.*	Massenet.	8.501 50
29 —	*Grisélidis.*	Massenet.	5.778 »
30 —	*Louise.*	G. Charpentier.	8.747 50
1er oct. mat.	*Lakmé. — La Fille du Régiment.*	L. Delibes. Donizetti.	5.969 50
1er — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	7.116 50
2 —	*La Traviata.*	Verdi.	4 597 »
3 —	*Manon.*	Massenet.	8.740 50
4 —	*Carmen.*	Bizet.	9.133 50
5 —	*Werther.*	Massenet.	8.762 50
6 —	*Le Chalet. — Le Barbier de Séville.*	Adam. Puccini.	7.294 »
7 —	*Manon.*	Massenet.	9.229 50
8 — matinée	*Mignon.*	A. Thomas.	5.879 50
8 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.984 50
9 —	*Le Maître de Chapelle.—Lakmé.*	Paer. L Delibes.	4.635 50
10 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	8.698 50
11 —	*Le Roi d'Ys.*	Lalo.	5.716 50
12 —	*Carmen.*	Bizet.	8.108 50
13 —	*Werther.*	Massenet.	6.860 50
4 —	*Mignon.*	A. Thomas.	8.112 50
15 — matinée	*La Traviata. — Cavalleria Rusticana.*	Verdi. Mascagni.	8.300 »
15 — soirée	*Manon.*	Massenet.	9.017 50
16 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	4.382 »
17 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	6.739 »
18 —	*Louise.*	G. Charpentier.	7.792 50
19 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.986 50

Académie nationale de musique. — Le Freischütz. — Bien qu'il soit du 18 juin 1821 (date de la première représentation à Berlin), l'opéra de Weber n'a pas vieilli. La reprise qui vient de nous en être donnée a été un vif succès, tout d'abord pour M. Taffanel qui a conduit l'orchestre, le soir de la répétition générale, avec beaucoup de sentiment artistique, et a dû s'incliner devant les acclamations du public. Quant aux interprètes chanteurs, ils ont été très bons sans doute ; mais plusieurs fois la *justesse* a laissé à désirer. M. Gailhard, qui a l'oreille très fine, est certainement de notre avis. Au 2e acte (tableau II), dans la scène de la fonte des balles qui est le point culminant de l'œuvre, il est dommage que la « chasse fantastique » soit représentée par des figurants immobiles ; pourquoi, selon l'usage, ne se sert-on pas d'une lanterne qui, sur la toile de fond, projetterait des images appropriées et des chevauchées éperdues ?... La soirée

commençait par l'audition d'une pièce symphonique, *Le jugement de Pâris*, de M. Edmond Malherbe. C'est une œuvre de grand talent et d'un *métier* extraordinaire, — mais le résultat d'une erreur. M. Malherbe a eu l'ambition de reproduire, avec l'orchestre seul, la composition peinte de Baudry qui est au foyer de l'Opéra. C'est une tentative vaine. Le public a fait un accueil plutôt tiède. — S.

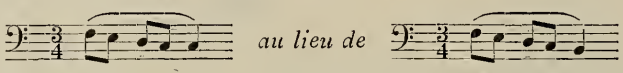
Société J.-S. Bach. — Le premier concert, avec orchestre, de la saison, aura lieu : Salle de l'Union, 14, rue de Trévise, le mercredi 22 novembre à 9 h. (Répétition générale le mardi 21 à 4 h.). Au programme : les *deux concertos pour trois pianos et orchestre* (MM. Louis Diémer, Lazare Lévy, Georges de Launay) ; la *cantate nuptiale* (*O Holder Tag*, ô jour heureux !) avec Mlle Eléonore Blanc, et une *Cantate sacrée* (*Liebster Jesu mein Verlangen*, Jésus, mon bien-aimé !) avec Mlle Moinel et M. Jean Reder. Orchestre sous la direction de M. G. Bret. Le 29 novembre, premier concert d'orgue et de musique de chambre, avec le concours de M. Pablo Cazals, qui jouera une suite pour violoncelle seul ; de Mlle Boutet de Monvel, de M. Henri Dallier, organiste de la Madeleine, etc .. Rappelons que la Société Bach donne douze concerts par an. Prix des places par abonnement aux douze concerts et aux répétitions générales : 50 fr., 40 fr. et 35 fr. Cotisation de membre honoraire : 25 fr. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Daniel Hermann, directeur adjoint de la Société Bach, 9 *bis*, rue Méchain, Paris.

Errata

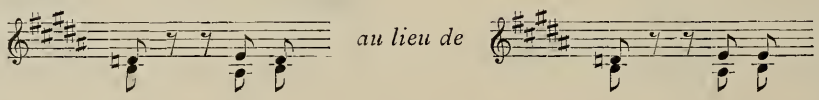
Quelques erreurs de gravure se sont glissées dans le chœur de M. Georges Loth, que nous avons publié ; nous prions nos lecteurs de les rectifier ainsi :

Page 281, ligne 3, mesure 1, Ténor : « ♯ » *au* ré.

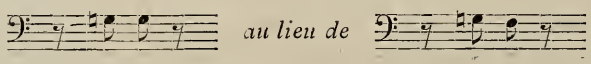
Page 287, ligne 2, mesure 4, Basse : lire



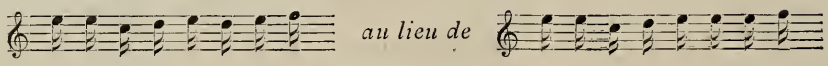
Page 289, ligne 3, mesure 1, Alto : lire



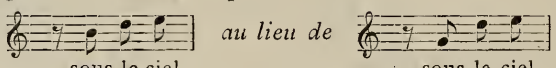
Même page, ligne 3, mesure 2, 1re Basse : lire



Page 291, ligne 1, mesure 1, Soprano : lire



Même page, ligne 1, mesure 2, Soprano : lire



sous le ciel sous le ciel

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'imprimerie et de Librairie.

Disques dédiés à la Compagnie du Gramophone

Le Gramophone est entré dans une phase nouvelle depuis que de grands compositeurs de musique ont écrit spécialement pour lui des romances ou des mélodies, qu'ils les ont enregistrées eux-mêmes ou fait chanter par un artiste choisi, et les ont eux-mêmes accompagnées au piano. L'interprétation de leur œuvre revêt donc un caractère idéal, car elle rend saisissable leur conception intime.

Les compositeurs ont compris que dès maintenant le Gramophone serait l'arbitre faisant cesser toute discussion sur la façon dont ils sentent eux-mêmes leurs œuvres.

Le Gramophone deviendra plus tard, dans l'histoire future de la musique, le juge infaillible et impartial, qui léguera à la postérité cette chose immatérielle, la conception musicale d'un auteur.

Tout le monde sentira la valeur de cet arbitre, et nous ne sommes pas loin du jour où, dans des bibliothèques nationales (où l'on conserve pieusement les manuscrits des gens qui ont illustré leur pays), il y aura aussi un Gramophone et des disques qui seront eux-mêmes des manuscrits originaux de la pensée des grands maîtres.

Nous pouvons aujourd'hui donner une liste des romances et mélodies déjà écrites pour le Gramophone par les compositeurs français. L'autorité de tous ces noms ne fera que confirmer ce que nous disions tout à l'heure.

H. RABAUD	**Une Fée**
A. BRUNEAU	**Je souffre du regret de tes lèvres lointaines**
V. D'INDY	**Les yeux de l'aimée**
G. PFEIFFER	**Aimez !**
C. SILVER	**Déclaration**
P. VIDAL	**Chanson de Gondolier**
V. REYER	**Ave Maria**
T. DUBOIS	**Green**
G. HUE	**La Sérénade écoutée**
J. FAURÉ	**Le ramier**
J. CLERICE **E GUIMET** **G. CHARPENTIER**	**Nous n'avons pas encore les titres**

Nous avertirons notre clientèle en temps opportun lorsque nous serons en possession de ces disques.

Toujours à l'appui de notre thèse et comme nouveauté sensationnelle, nous ajouterons que le grand violoncelliste, le compositeur Joseph Hollmann, est venu l'autre jour à notre Laboratoire.

M. Bemberg, ayant su que le grand artiste devait interpréter de ses compositions, tint à honneur de venir en personne l'accompagner au piano.

M. Bemberg entendit aussi les disques chantés par Madame Melba, et, parmi ceux-ci, *Nymphes et Sylvains*, dont il est l'auteur. Enthousiasmé à l'audition de son œuvre par la grande artiste, il lui écrivit qu'il n'hésiterait pas à se rendre à Londres pour l'accompagner lui-même au piano, quand elle rechanterait au Gramophone et qu'elle y interpréterait de ses œuvres. Il fut alors convenu que, dans le courant de ce mois-ci, comme Madame Melba doit chanter encore une nouvelle série de disques, il irait lui-même l'accompagner. N'est-ce pas là encore une confirmation éclatante de l'intérêt énorme que portent les compositeurs au Gramophone : un auteur n'hésitant pas à faire un aussi long voyage pour avoir de son œuvre une interprétation exquise que saura lui donner la grande artiste travaillant avec le maître au même chef-d'œuvre !

**

Bulletin d'Abonnement à la " Revue Musicale "

Je déclare souscrire à un abonnement de .....

à dater du ..... *pour la somme*

de ..... { *que je joins ci-inclus.*
que je vous autorise à faire toucher.

SIGNATURE :

Nom : .....

Adresse : .....

.....

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue Musicale*, 51, rue de Paradis.

Ouverture de "Tom Jones"

Comédie-Lyrique

de François André Danican PHILIDOR (1726-1795)

Représentée le 27 Février 1765.

Transcription de

F. TESTARD

All° assai.

f Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

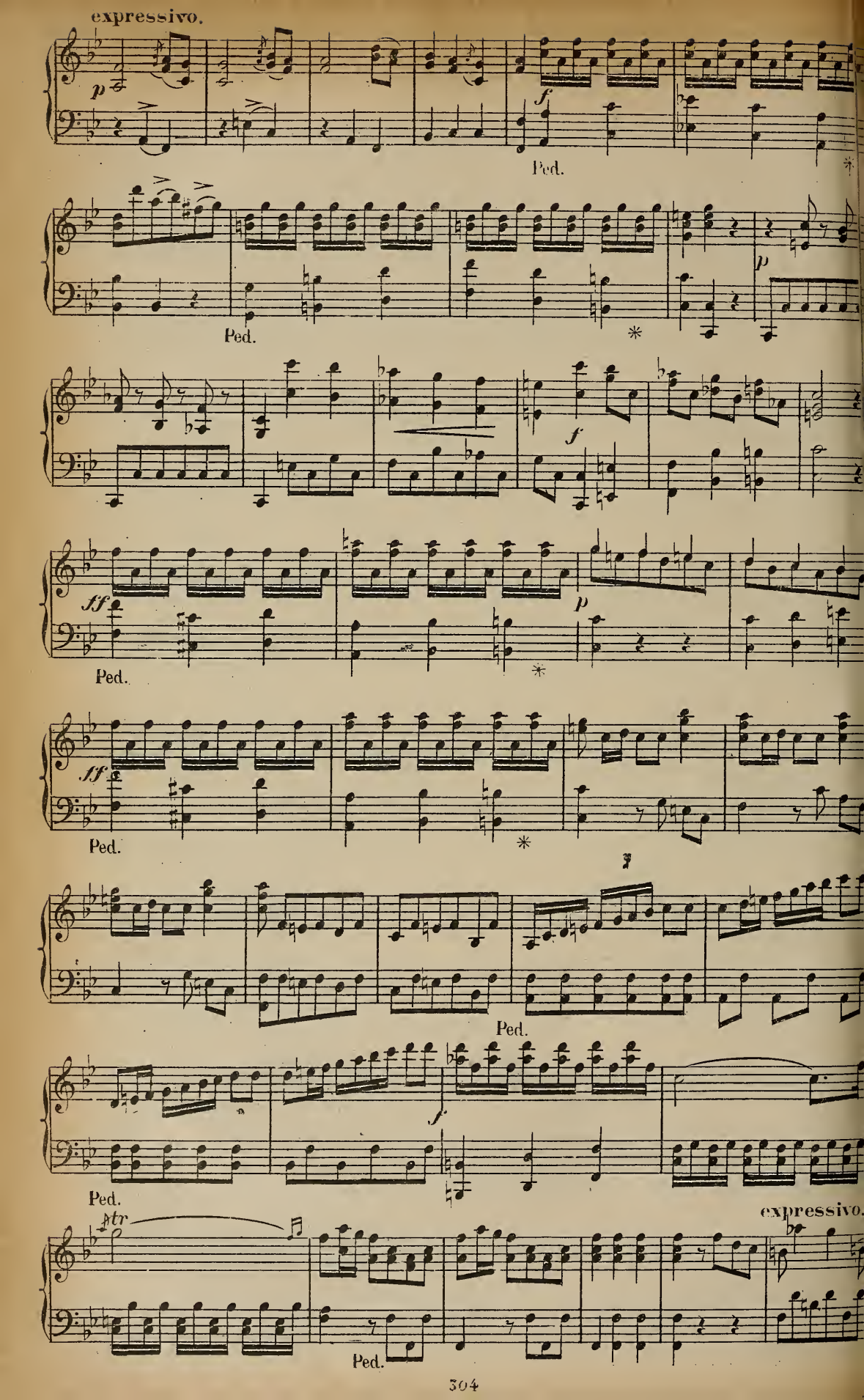
Ped. * Ped. *

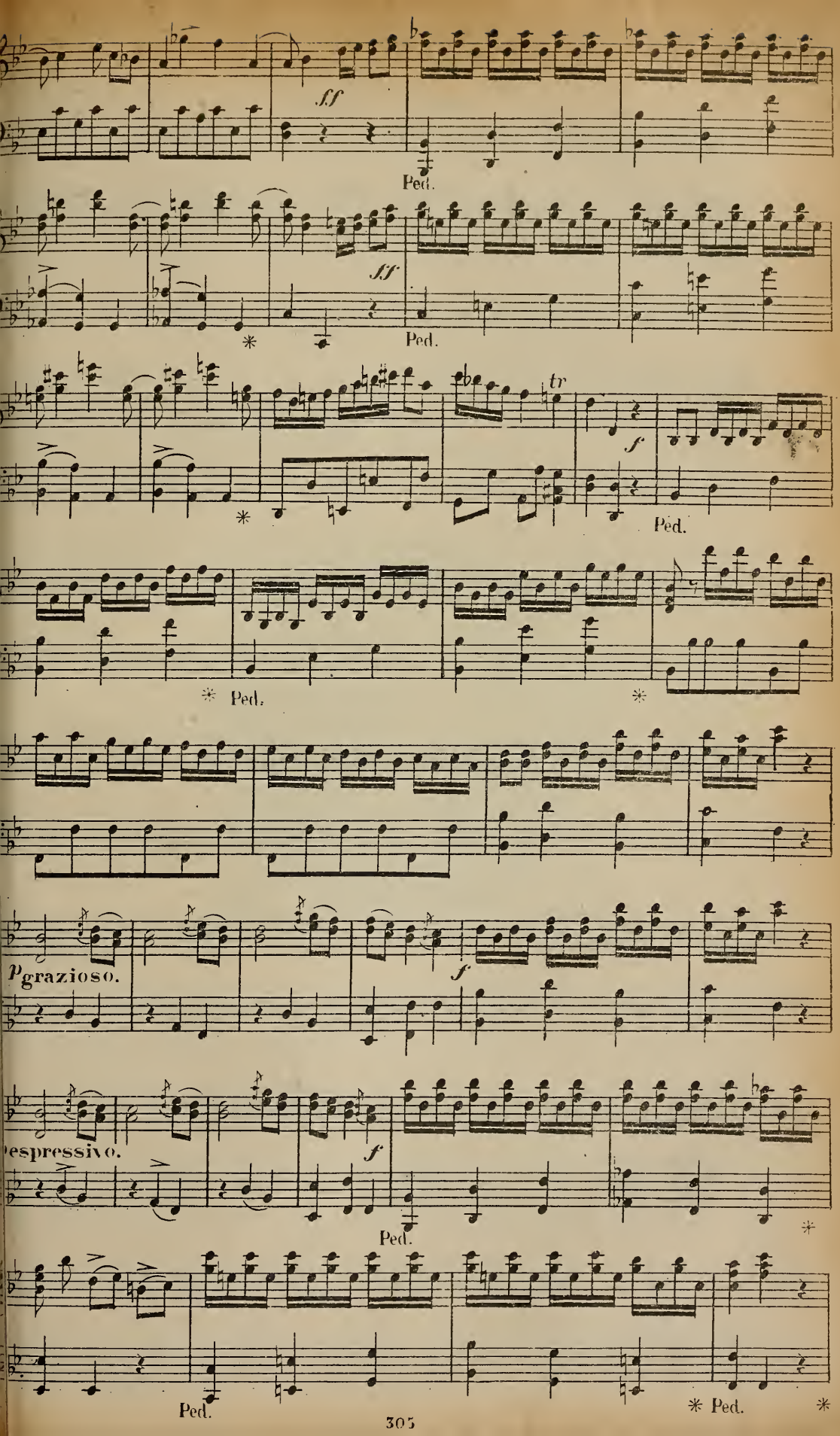
f *p* Ped. * *f* *p* Ped. * *cresc.* Ped.

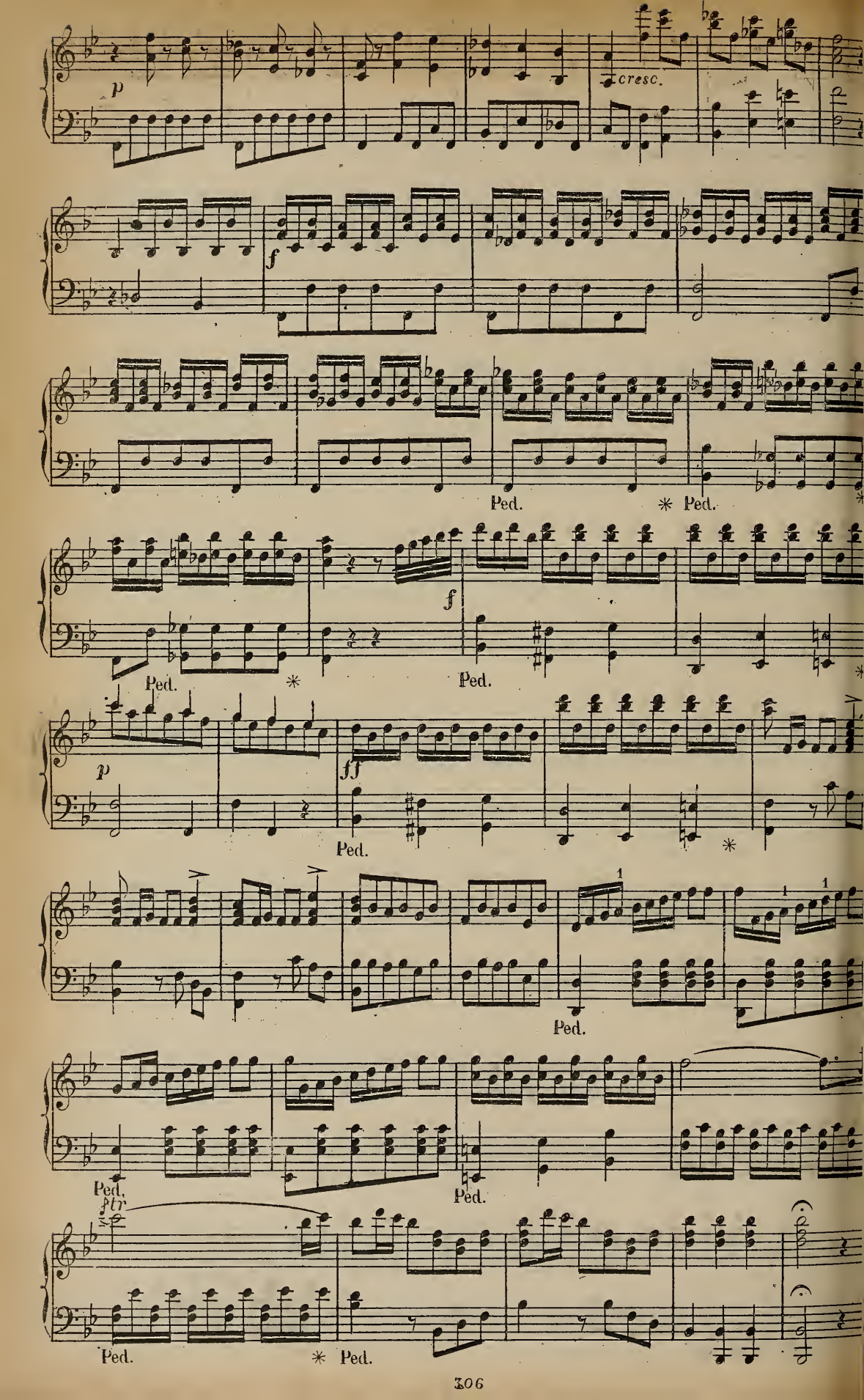
* Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. *

p expressivo. *f* Ped.


expressivo.
p
f
Ped.
p
f
ff
p
ff
f
tr
expressivo.


ff
Ped.
ff
Ped.
tr
f
Ped.
Ped.
p grazioso.
f
espressivo.
f
Ped.
Ped.
Ped.


p
cresc.
f
Ped.
* Ped.
f
Ped.
*
Ped.
p
ff
Ped.
*
1
1
1
Ped.
Ped.
Ped.
ftr
Ped.
* Ped.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 21 (cinquième année) 15 Novembre 1905.

Notre Supplément musical : M. Louis Kayser

La Revue musicale, *entre autres préoccupations, a celle d'être utile aux jeunes compositeurs qui ont du talent et qui commencent le rude apprentissage d'une carrière où il ne suffit pas toujours d'avoir du mérite pour réussir ; aussi a-t-elle accueilli avec empressement les compositions que veut bien lui envoyer un musicien français d'éducation, sinon d'origine.*

Louis Kayser, né à Londres en 1877, a fait ses études musicales à Paris. Entré au Conservatoire dans les classes de piano et de solfège, il n'y fit qu'un court séjour pour se consacrer exclusivement à la composition sous la direction de Henry Maréchal. C'est à Montmartre qu'il débuta, dans des « pièces d'ombres ». De la Butte il descendit aux Boulevards, où son Dante *fut représenté au théâtre des Capucines avec Mme Caristie Martel. Il est l'auteur d'un ballet,* le Violon magique, *en collaboration avec Louis Schneider ; de la musique de scène de la* Montansier, *donnée au Coronet Theatre à Londres ; et de nombreuses romances pour chant, notamment des mélodies sur les paroles de Maurice Mœterlinck, chantées par Mme Georgette Leblanc. Parmi ses œuvres pour orchestre, on peut citer :* Trois Danses Idylles, *écrites spécialement*

pour Miss Isadora Duncan, dont nous reproduisons aujourd'hui la première, ainsi que la Bourrée Sous Louis XVI, *de la* Montansier, *réduites pour piano. Il vient de terminer une pantomime en collaboration avec F. Kinsey-Peile, qui sera donnée prochainement à Londres.*

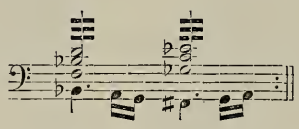
Dans les deux pièces que nous publions on trouvera, avec une grande netteté d'idées, une élégance aimable, facile et de bon aloi. Donner plus d'intensité et de relief à sa personnalité, « piocher son moi », comme disait Stendhal, sera certainement le but de M. Kayser. — En même temps, nous donnons une danse suisse (canton d'Appenzell), empruntée au récent recueil de Tobler dont nous avons déjà parlé, et qui a la saveur, la grâce charmante des (bonnes) compositions populaires.

Questions d'harmonie

(A PROPOS DU *Freischütz*)

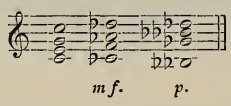
Aux collaborateurs (peu nombreux, comme nous nous y attendions) qui veulent bien s'offrir pour traduire en notation moderne le recueil de danses de 1583, nous envoyons un certain nombre de textes qui seront ultérieurement publiés dans la Revue musicale. *Pour aujourd'hui, nous posons à nos lecteurs les questions suivantes, au sujet desquelles nous serions heureux d'obtenir quelques réponses :*

1° *Au 2e acte du* Freischütz *(scène de la* Gorge du Loup), *Weber écrit ceci, qui est d'un grand effet :*



Connaissez-vous, dans les œuvres des compositeurs anciens ou modernes, des passages analogues, où le changement enharmonique ait lieu, non dans une même voix, mais dans des voix différentes *(ici* sol ♭ *contre* fa ♯ *)?*

2° *Connaissez-vous des exemples de la modulation suivante (*ut *naturel majeur à* sol *bémol majeur), qui produit, au moins comme transition, un si bel effet, quand elle est confiée aux cuivres :*



Quelques lettres inédites de compositeurs (*suite*).

De toutes les lettres inédites que nous avons publiées (lettres de Chopin, Meyerbeer, Chabrier, Lalo, Delibes, etc...), celle ci est peut-être la plus curieuse. Nous n'hésitons pas à dire que c est le document le plus important, sur Berlioz, qu'on ait fait connaître depuis sa mort. A qui était-elle adressée ? C'est ce qu'il est impossible de dire. La date même est incomplète. Elle paraît être une réponse à une demande d'interview.

26 février.

Monsieur,

Vous voulez bien me demander mon opinion sur le romantisme et m'interroger sur mes principes, mon credo, etc... Je pourrais vous répondre qu'il ne m'appartient pas de me tirer à moi-même la bonne aventure, que les quelques ouvrages que je suis parvenu à faire entendre au public disent assez ce que j'aime, et que je suis peut-être un mauvais interprète, autrement qu'avec les violons, de ce que je pense. Mais votre lettre est infiniment trop flatteuse pour que son seul résultat soit de me faire paraître incivil ; je vais donc vous satisfaire.

Je suis un classique. — Romantique ? je ne sais pas ce que cela signifie.

Par art classique, j'entends un art jeune, vigoureux et sincère, réfléchi, passionné, aimant les belles formes, parfaitement libre. Et par ce mot classique, je désigne tout ce qui a été fait d original, de grand, de hardi. Gluck et Beethoven sont des classiques ; ils ne se sont jamais gênés pour dire ce qu'ils voulaient, comme ils voulaient, au mépris de certaines règles. Virgile et Shakspeare sont des classiques. La seule chose que je méprise, c'est l'imitation plate, sans flamme et sans volonté. Ma maison n'est pas une chapelle ; mais j en encadrerais volontiers la porte, comme Cacus, avec les têtes de certains « classiques » qu'on a gratifiés d'une étiquette menteuse, en les considérant comme les continuateurs des plus grands. Etant classique, *je vis souvent avec les dieux, quelquefois avec les brigands et les démons, jamais avec les singes.*

Je souhaite, Monsieur, que ces quelques lignes vous renseignent suffisamment, et vous prie de me croire, avec une parfaite estime,

Votre bien dévoué serviteur,

HECTOR BERLIOZ.

Notes sur la musique orientale (*suite*).

LES ARABES ET L'HARMONIE. — EN PALESTINE. — LES HINDOUS.

Plusieurs de nos correspondants ont bien voulu nous envoyer des extraits d'ouvrages déjà anciens (ainsi Mlle F., de Saint-Etienne, nous communique quelques pages, d'ailleurs intéressantes, de Castellan, dans ses *Mœurs des Othomans*, éd. de 1812, sur la musique et les instruments turcs). Tout en les remerciant vivement, nous leur rappelons que nous avons pour règle de n'insérer ici que des documents de première main, des témoignages authentiques fournis par des personnes qui vivent actuellement au milieu des indigènes dont elles parlent. C'est le seul moyen de faire à la fois œuvre scientifique et œuvre pittoresque. Nous prions aussi nos correspondants d'écrire très lisiblement, l'envoi des épreuves étant le plus souvent impossible à cause de la distance.

Alger, le 22 octobre 1905.

Monsieur le Directeur de la Revue musicale,

Dans la lettre qu'il vous a écrite au sujet des réserves précédemment formulées dans la Revue musicale *sur les théories de son livre*, Harmonisation des mélodies

orientales, *M. Polak, de Rotterdam, a bien voulu emprunter quelques citations à mon article sur la chanson populaire arabe en Algérie et les faire servir à sa thèse des « tonalités mal comprises ».*

Je n'ai pas le dessein de discuter ici la question de principe, bien qu'il parût assez logique de la considérer comme préjudicielle. Car on pourrait se demander avant tout si les peuples orientaux, ceux du moins qui sont restés immuablement fidèles à leurs traditions musicales séculaires et n'admettent encore aujourd'hui d'autres sons concomitants que les unissons et les octaves, on pourrait, dis-je, se demander si ces peuples sont susceptibles de fournir le moindre élément à la théorie des intentions musicales universelles. *Et je devrais affirmer une fois de plus, avec tous les musiciens qui ont parcouru le Maghreb (je ne parle que des pays que je connais), que les Arabes ignorent, méconnaissent, réprouvent l'harmonie. La tierce, si facile à saisir et dont on trouve le sentiment très précis chez beaucoup d'illettrés musicaux, la quinte, la sixte, les accords les plus simples et ceux que la théorie appelle accords naturels, les Arabes ne les sentent pas et ne les admettent pas. Le contrepoint le plus fleuri leur paraît une hérésie ; l'harmonie la plus suave (pour nous) est dure à leur oreille. Dès que l'unisson cesse, ils vous diront :* Ya, Khaï chaklala, *« O l'ami ! quel vacarme ! », et nos musiciens jouant des parties différentes dans un même morceau sont pour eux* « une troupe d'amis qui ont trop bu d'anisette et qui titubent chacun de son côté. »

Mais il y a là un problème d'esthétique arabe et de physiologie musicale que je ne veux pas aborder, et où de plus compétents que moi ne manqueront pas, à la Revue musicale, *de reconnaître un des plus manifestes défauts de la théorie de M. Polak.*

Je veux rester sur les mélodies empruntées aux chansons populaires arabes et pour lesquelles M. Polak déclare que les tonalités ont été « mal comprises ».

Mal comprises par qui ?

Par les Arabes qui me les ont chantées ? ou par moi qui les ai transcrites en notation moderne sous la dictée directe des exécutants indigènes ?

M. Polak a écrit (p. 463) que la Kadria dil *écrite avec l'armure de la tonalité de* sol *est réellement en* ut *:*

« Le chanteur, dit-il, doit avoir mal fait ressortir la différence d'intonation entre ses fa ♯ *montants et ses* fa ♮ *descendants » ; et corrigeant aussi le texte, M. Polak* entend *cette chanson en* ut.

J'ai appelé mes chanteurs et je leur ai joué d'abord au piano la Kadria *comme l'entend M. Polak. A chaque* fa ♮ *descendant, ils avaient un soubresaut et faisaient la grimace, me criant :* Khuredj essenaâ : *« Tu sors du mode ! » Je recommençai, exécutant conformément à l'écriture publiée dans mon étude :* Brabo alik, *« C'est parfait ! » me disaient ces musiciens, et leur face réjouie s'épanouissait* (1).

Mais le piano, à cause du tempérament de sa gamme, pouvait ne pas donner à l'expérience toute sa valeur concluante. J'ai pris un violon, une kouitra, *un rebeb ; seul le* fa ♯ *bien accusé donnait satisfaction à ces indigènes.*

J'ai continué l'épreuve sur un kanoun, *dont les cordes sont accordées trois par trois avec la gamme de* sol *majeur. La note fa* ♮ *n'existe donc pas à vide, et pour la faire, l'exécutant doit appuyer la tranche du pouce de la main gauche près de la clef de la corde* mi *pour la raccourcir et lui donner la longueur correspondante au* fa ♮.

(1) Voir cette pièce dans le *Répertoire de musique arabe et maure* publié, sous notre direction, par M. Yafil, éditeur, 16, rue Bruce, à Alger. Fascicule n° 8.

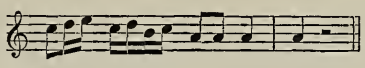
Dans l'exécution de la kadria, jamais le kanouniste n'a usé de ce doigt ; il a toujours fait ses traits en descendant comme en montant avec le fa ♯ *à vide.*

Cette expérience, j'ai voulu la répéter avec les plus habiles de nos messemaât, nos chanteuses indigènes dont la spécialité est précisément l'exécution des kadriat et des zendani. L'effet a constamment été le même ; si je jouais fa ♮, *elles me criaient, fort en colère sur ma maladresse :* Hadi machi dil, « *Ceci n'est plus du dil !* »

Voilà le mot du problème. Les chansons incriminées par M. Polak ne sont pas plus en ut, *comme il l'affirme après les avoir déformées, qu'elles ne sont en* sol, *comme paraît le laisser croire le* fa ♯ *mis pour la seule commodité de l'exécution à l'armure. Elles sont en* dil, *et c'est tout. Il est inutile de se tourmenter l'esprit et de prendre la loupe pour leur demander plus que ce qu'elles contiennent. Chercher à assimiler leur tonalité à une tonalité moderne, c'est ne pas savoir s'affranchir de la suggestion harmonique.*

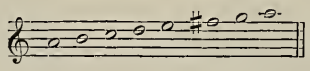
Dès qu'il entend une mélodie, M. Polak, instinctivement et conformément à son éducation artistique, sous-entend l'enveloppement harmonique. Il va même un peu loin dans ce procédé et il ressemble à la petite dame qui déclarait : « Quand je joue un morceau, s'il y a plus de trois bémols, je gratte les autres. » Si le fa ♯ *le gêne pour sentir la tonalité d'*ut, *il le supprime en déclarant que le chanteur a dû se tromper. C'est simple comme bonjour.*

La théorie est dangereuse ; car voyez où elle a conduit M. Polak. Pages 463 et 464, il reproduit l'air traditionnel arabe Rana djinak *que j'ai publié dans la* Revue musicale *du 1er mars 1905 et déclare que cette pièce est en* ut, *et non en* sol. *Or la pièce finit ainsi* (1) *:*

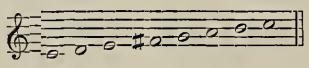


*Si M. Polak trouve dans cette conclusion les points d'appui nécessaires pour déterminer la tonalité d'*ut, *c'est qu'il a une subtilité d'oreille extraordinaire.*

Cette pièce n'est pas plus en ut *qu'elle n'est en* sol *: elle est en* remel maïa *dont voici la gamme :*



comme les autres pièces sont en dil :



Sans doute, quand on étudie la musique orientale, non pas dans les recueils dont les sources sont douteuses, mais dans les milieux indigènes, il faut en quelque sorte oublier nos traditions tonales et habituer notre oreille à des tonalités qui tout d'abord l'offusquent et lui échappent. Mais il faut surtout respecter ces idiotismes musicaux et nous garder d'un daltonisme auditif qui nous fait entendre cette musique à travers notre éducation musicale.

Que dirions-nous d'un musicien qui prétendrait refaire une œuvre de Lulli, de

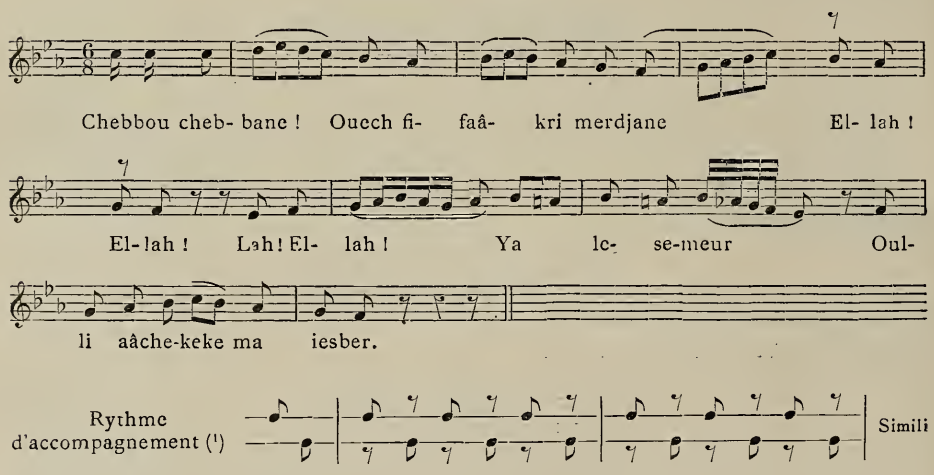
(1) Voir *Répertoire de musique arabe et maure,* 1er Recueil de Zendani, fascicule n° 15.

Rameau ou de Gluck sous le prétexte qu'il en entend l'harmonie autrement que ces maîtres anciens ? Que penserions-nous d'un restaurateur de tableaux qui nous retoucherait les Primitifs, Jean van Eyck, par exemple, sous le prétexte que leur dessin est gauche et qu'ils n'avaient pas le même sentiment de la couleur que nous ?

C'est pour cela que nous devons repousser comme une hérésie toute harmonisation, si savante soit-elle, des mélodies orientales ; leur musique est à une seule dimension, purement linéaire, et toute tentative d'enrichissement harmonique peut, en principe, être considérée comme un anachronisme inutile quand il n'est pas dangereux. Je dis « dangereux » parce qu'il expose le musicien moderne à déformer la mélodie pour les besoins de sa cause.

J'en trouve une nouvelle preuve dans le prétendu « chant d'amour » *d'Alger que cite M. Polak d'après l'ouvrage de M. Georges Capellen. Ce chant d'amour n'est autre qu'un* Zendani *populaire que chantent les femmes d'Alger et qui a pour titre* Ya Zaouet bali (*O joie de ma pensée*), *ou encore* Chebbou Chebbane (*Jeunesse des jeunesses*). *M. Polak, M. Capellen et, avant eux, Salvador Daniel, dans son recueil fantaisiste de* Chansons arabes et kabyles, *l'ont harmonisé en* fa *mineur et, pour les besoins de cette tonalité, ont introduit le* mi ♮. *Or voici comment Yanina ben el Hadj Mohammed el Haadj Maadi, la première des chanteuses de l'Algérie, celle dont les versions font autorité dans tout le pays, chante cette chanson, ainsi qu'on peut s'en rendre compte avec le cylindre n° 10-138 de la collection d'airs arabes de la maison Pathé frères de Paris :*

CHEBBOU CHEBBANE



Ici encore nous ne sommes ni en fa *mineur, ni en* si *bémol, ce que semblerait indi-*

(1) Sur cette ariette populaire on chante des petits quatrains qui n'ont entre eux aucun lien. Ex. : Jeunesse des jeunesses ! — Sa lèvre est petite et rouge comme du corail, par Dieu ! par Dieu ! — Par Dieu, par Dieu, ô mon joli brun — Celui qui s'éprend de toi ne peut plus attendre.

O joie de ma pensée. — La nuit est bien longue, — Mais mon ami se montre de plus en plus tendre, par ma foi !

Les notes de la ligne supérieure sont frappées sur les petites cymbales de cuivre insérées sur la monture du tambour de basque. Les notes de la ligne inférieure sont frappées sur la peau de l'instrument.

quer l'armure mise pour la commodité de la lecture : nous sommes en remel maïa *(voir plus haut) joué sur la tonique* fa.

Sans doute de telles tonalités paraissent irrégulières à nos oreilles européennes qui ont l'accoutumance de notre majeur et de notre mineur et mesurent toutes les gammes à l'une de ces deux échelles. Ces tonalités n'en sont pas moins la principale originalité de la musique orientale. Pourquoi vouloir l'en dépouiller ? En avons-nous d'ailleurs le droit ? et ne devons-nous pas au contraire étudier cet art archaïque, cet art de simples et de primitifs, dans ses formes propres qui répondent admirablement au sentiment esthétique des Arabes puisqu'elles ont triomphé du temps et ont résisté pendant des siècles au contact et à la pénétration de la musique moderne ?

JULES ROUANET.

M. Georges Outrey, consul général de la France à Jérusalem, a bien voulu nous adresser la lettre suivante :

Jérusalem, le 21 octobre 1905.

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous envoyer une note sur les instruments employés à Jérusalem et dans le pays environnant : j'y joins des photographies où figure chacun d'eux avec le n° correspondant à celui qu'indique la présente note.

N° I. — Tamboura : *Espèce de petit violon dont la boîte est en forme de demi-melon,*

en bois et recouverte d'une peau de gazelle. Un assemblage de crins de cheval tient lieu de cordes. Un morceau de bois également muni de crins sert d'archet.

N° II. — Djanah : *Espèce de guitare à quatre cordes.*

N° III. — Rababé : *Sorte de violon, composé d'un cadre en bois tendu sur ses deux faces d'une peau de gazelle. Au lieu de cordes, un faisceau de crins de cheval tendus à plat ; l'archet est en bois de chêne courbé.*

N° IV. — Dourbaké : *Sorte de vase en terre cuite ouvert des deux côtés. L'orifice supérieur est de beaucoup le plus large.*

C'est une sorte de tambour très sonore.

N° V. — Nayé : *Flageolet constitué par deux roseaux juxtaposés, de longueur*

égale ou différente, percés de six trous chacun et munis eux-mêmes de deux autres roseaux beaucoup plus minces servant d'embouchure.

N° VI. — Daff : *Tambourin. Cadre rond en bois de noyer couvert d'un seul côté d'une peau de gazelle et muni, comme celui des tambourins de basque, de petites cymbales de cuivre.*

N° VII. — Aoud : *Sorte de grande guitare très renflée de forme, dont l'extrémité est recourbée en angle presque droit et plus longue que le reste du manche.*

N° VIII. — Canoun : *Instrument plat à corde tendues 49 × 90 centimètres ; épaisseur, 5 centimètres. On se sert, pour en jouer, de deux anneaux, munis chacun d'un petit morceau de baleine. On met ces anneaux sur l'index de chaque main. L'instrument a 24 cordes triples qui s'enroulent d'un côté sur des chevilles en bois et sont fixées à l'extrémité opposée.*

Cet instrument s'accorde avec une clé comme le piano.

Veuillez agréer, etc...

G. Outrey,
consul général.

Nous avons reçu la lettre suivante, qui, datée de l'Inde française 19 octobre, nous est parvenue le 3 novembre au soir.

Chandernagor, 19 octobre 1905.

MONSIEUR,

Mon ami M. Bourgoin m'a communiqué les numéros de la Revue musicale. *Bien que j'aie laissé à Pondichéry tout le dossier que j'ai établi dans le sud de l'Inde, il me sera possible de vous envoyer, d'ici même, quelques notes importantes. Vous voudrez bien me faire crédit de quelques semaines : nous sommes en pleine période de* pujas *et fêtes religieuses hindoues. D'un autre côté, le maharadjah S. M Tagore, dont j'ai l'intention de photographier la collection d'instruments, ne sera guère abordable que lorsque les fêtes seront terminées.*

Je vous enverrai donc, pour commencer, des photographies accompagnées de descriptions aussi complètes que possible des instruments, ainsi que quelques râgas *(mélodies) choisies. Vers la fin de l'année, je ferai un résumé de mes notes en puisant dans ma collection de* râgas *inédites (j'en ai environ six cents). Puisque vous voulez bien m'offrir l'hospitalité de la* Revue musicale, *j'espère intéresser vos lecteurs.*

De toute façon, je serai heureux de continuer avec vous des conversations musicales qui m'intéressent au plus haut point.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération,

DE BARRIGUE DE FONTAINIEN,
chargé de mission,
de passage à Chandernagor (Bengale)

A M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts.

M. Georges Pleiffer, Président de la Société des compositeurs, nous communique les deux documents suivants ; à l'unanimité, la Commission du Théâtre populaire a pris en considération les vœux qu'ils expriment.

I. Nécessité de reconstituer le Théâtre-Lyrique, par Léon Gastinel.

II. Moyens d'englober le Théâtre-Lyrique dans un grand théâtre populaire, sans subvention spéciale, par Georges Pfeiffer.

Monsieur le Ministre,

Il y a vingt ans, Paris possédait 4 scènes lyriques : le *Grand-Opéra*, l'*Opéra-Comique*, le *Théâtre-Italien* et le *Lyrique*. Aujourd'hui, il compte plus de deux millions d'habitants ; le nombre des compositeurs a beaucoup augmenté ; l'art musical a pris des proportions considérables ; cependant, Paris n'a plus que deux scènes lyriques : le *Grand-Opéra* et l'*Opéra-Comique*. Au moment où, grâce à votre initiative, la question des théâtres populaires vient d'être remise à l'ordre du jour, permettez-moi, Monsieur le Ministre, de m'adresser à vous pour la défense d'une cause que je soutiens depuis tant d'années, en faveur du Théâtre-Lyrique, qui a été le théâtre musical populaire par excellence et doit l'être encore.

Par l éclat qu'il a jeté pendant plus de 50 ans, les services qu'il a rendus à a musique dramatique, on peut dire qu'il était devenu une institution nationale. Dernier venu dans la carrière, c'est lui qui, par son initiative et son activité, a fait connaître les œuvres suivantes, œuvres qui font honneur à la France : *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Mireille*, *Philémon et Baucis*, *le Médecin malgré lui*, de Gounod ; *la Perle du Brésil*, de Félicien David ; *Jaguarita*, d'Halévy ; *Gastibelza*, *les Dragons de Villars*, *les Pêcheurs de Catane*, de Maillart ; *le Bijou perdu*, *Si j'étais Roi*, *le Roi des Halles*, d'Adam ; *Paul et Virginie*, *la Reine Topaze*, *la Fée Carabosse*, de Victor Massé ; *la Fanchonnette*, *la Promise*, de Clapisson ; *les Amours du Diable*, *la Chatte merveilleuse*, de Grisar ; *les Troyens*, de Berlioz ; *les Pêcheurs de perles*, de Bizet ; *Maître Wolfram*, *la Statue*, de Reyer.

Pendant la période qui s'est écoulée depuis sa fondation, le Théâtre-Lyrique a donné l'hospitalité à plus de 90 compositeurs ; il a représenté 500 actes ; infatigable, il a fait connaître à la génération d'alors les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres : *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée*, *la Révolte au Sérail*, de Mozart ; *Obéron*, *Préciosa*, *Euryanthe*, de Weber ; *Orphée*, de Gluck, magnifiquement interprété par Mme Viardot.

Je viens de nommer cette artiste remarquable ; je dois citer ceux qui, avec elle, contribuèrent puissamment à la prospérité et au succès du Lyrique ; ce sont Mmes Cabel, Carvalho, Nilson, Ugalde, Rossi-Caccia, Duez, Heilbronn, Devriès, Faivre, Borghèze, Engalli ; MM. Capoul, Monjauze, Michot, Engel Balanqué, Meillet, Bosquin, Hermann-Léon, Dulaurens, Puget, Achard, Troy, Bussine. La plupart de ces artistes, après avoir débuté au Lyrique, s'y être fait une réputation, accrurent, par la suite, la gloire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Récemment, Monsieur le Ministre, vous avez nommé une commission

spéciale chargée d'examiner les projets présentés. Elle se livre en ce moment à des études sérieuses et persistantes ; bientôt elle vous présentera les résultats de ses travaux.

Qu'il nous soit permis, à mon ami et confrère Pfeiffer et à moi, d'espérer que vous voudrez bien prendre en considération les idées et les réflexions que l'expérience nous inspire et prendre une décision favorable à l'art musical, aux compositeurs français et à nos classes populaires de Paris.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de ma respectueuse considération.

LÉON GASTINEL.

II. — Des moyens d'englober le Théâtre-Lyrique dans un projet de Grand-Théâtre populaire sans subvention spéciale.

Mon confrère Gastinel a étudié le glorieux passé du Théâtre-Lyrique et prouvé l'impérieuse nécessité pour les compositeurs français de le voir renaître dans l'avenir le plus proche. Je voudrais, à mon tour. essayer de démontrer la possibilité de réaliser ce vœu sans imposer à l Etat de nouveaux sacrifices.

Au moment où tant de projets s'élaborent, non seulement pour favoriser les représentations populaires dans nos faubourgs parisiens, mais aussi pour doter la capitale d'un grand théâtre central construit dans la même intention, il me semble urgent de montrer que, loin d'être un obstacle à la réalisation de cette grande scène, le Théâtre-Lyrique lui viendrait puissamment en aide sans en augmenter les frais

En effet, pourquoi les derniers essais de ce genre ont-ils tous lamentablement échoué ? C'est que chacun d'eux, malgré de grands succès comme *Paul et Virginie* de Massé. des efforts très artistiques comme *Iphigénie en Tauride*, de charmantes œuvres comme *Mme Chrysanthème,* ils se heurtaient tous aux difficultés de payer les frais des lendemains avec un répertoire d'ouvrages connus et consacrés. La dernière tentative ne prolongea son éphémère existence que grâce à *Si j'étais Roi*, d'Adolphe Adam.

Toutes ces entreprises ne purent obtenir ni de l'Opéra ni de l'Opéra-Comique, qui y voyaient une concurrence appelée à devenir redoutable, aucun des ouvrages, même abandonnés par eux, appartenant à leur répertoire : *La Muette*, *le Comte Ory*, *Robert le Diable*, *Les Mousquetaires de la Reine*, *l'Etoile du Nord*, *Cinq-Mars*, et tant d'autres que l'on pourrait citer, eussent amplement suffi à alimenter le Théâtre-Lyrique et à attirer le public, surtout le public populaire dont on s'occupe en ce moment.

Mais si le public aristocratique, avide de nouveautés, force les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique à négliger ces richesses, ceux-ci auraient tout intérêt à ne plus les refuser au nouveau théâtre populaire, théâtre qui serait, dans ma pensée, placé sous leur patronage et leur haute direction, avec le secours de leurs jeunes artistes et la participation légitime aux bénéfices

Déjà en 1898, lorsque le *Figaro* fit une petite enquête auprès des compositeurs, leur demandant leur avis sur ce que devaient être l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique, j'y exprimais la même opinion en ces termes: Il faudrait autoriser le directeur de l'Opéra-Comique à utiliser la partie disponible de sa troupe à exploiter le Théâtre-Lyrique d'essai, sur une scène moindre et sans luxe exagéré.

M. Carré a réalisé déjà en partie ce programme, on sait avec quel succès, en employant ses artistes aux représentations populaires dans nos faubourgs.

Il suffirait donc d'ajouter au cahier des charges du nouveau grand théâtre populaire, l'obligation de créer chaque année un certain nombre d'ouvrages nouveaux.

Il y aurait là encore, en plus de l'éducation populaire par le répertoire, l'attrait d'entendre des nouveautés, choisies parmi celles plus accessibles aux goûts de la foule que les œuvres d'avant-garde réservées aux raffinés de l'art.

Donc, à la création d'un grand théâtre populaire s'adjoindrait un théâtre lyrique sans difficulté ni grands frais, tandis que, jusqu'ici, le Théâtre-Lyrique, seul, n'a pu vivre, faute d'obtenir le répertoire.

J'espère que M. le sous-secrétaire d'Etat verra dans les réflexions qui précèdent la possibilité de réaliser notre vœu, vœu partagé par tous les compositeurs français et que mon confrère L. Gastinel et moi présentons avec confiance à sa haute critique et à sa bienveillante approbation.

GEORGES PFEIFFER.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE ET LE LANGAGE DE L'AMOUR CHEZ LES OISEAUX D'APRÈS DARWIN. — XV (d'après la sténographie)

« Un esprit vraiment philosophique est celui qui se préoccupe des origines. » Ainsi parle E. Renan dans son *Histoire d'Israël*. On pourrait aussi bien dire : « Un esprit vraiment philosophique est celui qui ne se préoccupe pas des origines. » Il y a, en effet, des questions insolubles, ne pouvant donner lieu qu'à des hypothèses et qu'on devrait, semble-t-il, laisser de côté. Pour l'art musical comme pour le reste, chimérique est l'espérance de remonter à un fait initial bien établi, d'où pourrait être déduite, par voie d'enchaînement logique, toute la série des autres faits. L'Histoire est comme les eaux très profondes : la région supérieure est éclairée ; tout en bas, il y a la nuit.

J'ai pourtant essayé, au risque de me contredire, de faire accepter une opinion personnelle sur les origines de la musique. J'ai à examiner maintenant quelques systèmes très différents de celui que j'ai défendu. Je suis très éloigné d'en aborder l'étude avec la préoccupation de les rabaisser et de les réfuter. Il y a sans doute beaucoup d'objections qu'il est facile de leur faire ; la discussion d'un système est un exercice, presque un jeu d'école, où il ne faut pas ajouter une très grande importance aux petites preuves qu'on accumule, pour ou contre. Le critérium du vrai, en certaines matières, est plutôt dans le sentiment que dans la dialectique... Après les avoir discutées consciencieusement, je me préoccuperai surtout de dégager des diverses théories que je vais étudier une part de vérité, et de concilier cette part de vérité avec ce qui a été dit dans les précédentes leçons.

I

Le premier système dont j'ai à parler est celui de Darwin. Au lieu de rattacher la musique à des origines supérieures et même divines, comme on l'a fait si souvent, Darwin croit en apercevoir le principe aux antipodes de la raison cultivée et de la pensée consciente, dans la région confuse où apparaissent les premiers instincts des espèces animales. C'est un système à la fois brutal et grandiose, un peu choquant pour certains esprits, mais non exempt de poésie. Le transformisme (1) soutient que l'homme n'a pas été l'objet d'une création spéciale, mais qu'il descend — comme les autres espèces — d'une souche commune, d'où tous les êtres sont sortis en se différenciant de plus en plus, par suite de la sélection naturelle, qui est elle-même une conséquence de la lutte pour la vie.

Le seul chapitre de cette doctrine dont j'aie à m'occuper ici se trouve dans le livre célèbre, *The Descent of Man*, 1871, t. II, p. 333 et suiv. (traduction française de Barbier, Paris, 1881, 3e édit., p. 623 et suiv.). Darwin y montre une parfaite impartialité d'esprit, une bonne foi, une prudence dans l'affirmation, qui font de son livre une école admirable. Je ne saurais trop en recommander la lecture à ceux qui veulent s'affranchir de la tyrannie des mots et s'habituer à voir les choses sans préjugés. Très sensible (au moins dans cette période de la vie) au charme de l'art, Darwin veut expliquer pourquoi la musique a un pouvoir d'émotion si troublant, si mystérieux, un sens si profond, dont nous subissons le charme sans pouvoir en rendre compte. Voilà pour lui le problème. Pour le résoudre il fait trois observations préliminaires :

1° Notre musique n'exprime jamais très bien certains sentiments violents, tels que la peur, la haine, l'épouvante, la rage ; mais elle excelle à exprimer l'amour et la joie du triomphe ; 2° les animaux font entendre des sons, ils ébauchent un chant à l'époque des amours ; 3° entre les animaux et l'homme, il y a transmission héréditaire. — Ceci posé, il ajoute :

... Tous les faits relatifs à la profonde expression de la musique deviennent jusqu'à un certain point compréhensibles, si nous pouvons admettre que les sons musicaux et le rythme étaient employés par les ancêtres semi-humains de l'homme pendant la saison de l'accouplement, alors que tous les animaux sont entraînés par l'amour et la jalousie, la rivalité ou le triomphe. Dans ce cas, d'après le principe des associations héréditaires, les sons musicaux pourraient réveiller en nous, d'une manière vague et indéterminée, les fortes émotions d'un âge reculé.

... Le fait que beaucoup d'insectes, d'araignées, d'amphibies et d'oiseaux font entendre des sons pendant la saison des amours, nous autorise à conclure qu'ils évoquent un sentiment de plaisir chez les animaux ; en effet, il faudrait croire, ce qui est impossible, que les efforts persévérants du mâle et les organes complexes qu'il possède souvent pour produire ces sons sont absolument inutiles, si l'on n'admettait que les femelles sont capables de les apprécier, et de se laisser exciter et séduire par eux. (*The Descent of Man.*)

Darwin insiste sur les oiseaux. Les mâles, qui cherchent à séduire les femelles, déploient toutes les ressources qui leur permettent de briller : ils étalent la

(1) Exposé pour la première fois, avant Darwin, par le savant français Lamarck (1744-1829) dans la *Philosophie zoologique* (1809).

richesse de leur plumage ; surtout ils chantent. Les rossignols font de véritables concours de vocalises pour séduire et conquérir une compagne. Celui qui triomphe, c'est le plus artiste. Il devient le fondateur d'une descendance plus belle, puisque, par son triomphe, il a éliminé les individus moins bien doués que lui ; et comme la descendance elle-même est soumise à la même sélection, dans les mêmes circonstances et pour les mêmes causes, il arrive qu'elle se transforme peu à peu, et, avec le temps, produit des espèces nouvelles. — Que de choses il y aurait, vous le voyez, dans la chanson d'un oiseau : c'est tout l'avenir en germe qui chanterait dans sa voix !

Si donc l'on admet que la musique de l'homme n'est que le développement du chant ou du cri de l'animal lorsqu'il est poussé par l'instinct sexuel, on arrive à expliquer deux choses : l'aptitude particulière de notre musique à exprimer les sentiments tendres ; le caractère troublant et obscur de l'expression musicale, qui, tout en étant aujourd'hui désappropriée de sa fin immédiate, réveille en nous les instincts accumulés par une très longue hérédité.

Les mélodies les plus charmantes de nos compositeurs ne seraient pas autre chose que le prolongement épanoui, l'idéalisation consciente, mais aussi, aux yeux du savant, la survivance d'un fait initial, lié à un des instincts les plus forts de la nature (1).

Telle est la thèse dans ses grandes lignes.

Si nous la considérons avec un esprit critique, nous voyons qu'il ne manque pas de raisons pour la recommander à notre attention. Il n'en manque pas aussi pour la contredire. Je dois examiner les unes et les autres, et puis conclure.

II

En premier lieu, *il semble* (mais nous aurons à examiner la valeur exacte de cette impression) qu'on ne puisse refuser aux oiseaux le titre de chanteurs : tous les poètes anciens le leur ont accordé. Les naturalistes sont du même avis. Dans un livre très documenté, *les Jeux des Animaux*, par K. Groos (2), on trouvera l'analyse précise des chants du rossignol, du coq de bruyère, etc. : « Placé sur une solide branche basse, ce dernier dresse les longues plumes de son cou, fait la roue, laisse pendre ses ailes, gonfle son plumage, piétine, tourne les yeux de façon très drôle, comme un homme ivre, puis il émet des sons cliquetants et claquetants, d'abord lents et séparés, puis plus rapides et plus soutenus ; il continue par un *clac* très fort, que suit toute une série de sons à la fois stridents et musicaux... ; ils finissent par un son soutenu, et en même temps le coq ferme les yeux comme enivré de jouissance .. »

En second lieu, dans le langage des anciens et des primitifs, peut-être même dans certaines musiques, il y a des preuves que l'homme a non seulement observé le chant des oiseaux, mais cherché à le reproduire, comme le pensait Lucrèce. Les Grecs paraissent avoir été très frappés par le chant du rossignol ; mais, chose curieuse, ils le trouvaient surtout triste et mélancolique ! Ils l'expliquaient par une légende (3). Ils voyaient en lui la plainte d'une ancienne prin-

(1) Cf. Konrad Lange (*Réflexions pour une esthétique fondée sur le principe du développement historique*, dans le 14e vol. de la *Zeitschrift f. Psychologie und Physiologie des Sinnesorganes*, p. 242-273).

(2) Trad. franç. par A. Dirr et Van Gennep (Alcan, 1902, ch. IV, par. IV).

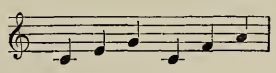
(3) *Odyssée*, XIX, 518 et suiv.

cesse métamorphosée par sa douleur, et qui pleurait toujours la perte d'un fils chéri : *Itus ! Itus !* onomatopée des premières notes du rossignol. Il ne manque pas de traces des idées de Lucrèce dans les traditions populaires. Une chanson populaire du Languedoc débute ainsi :

Roussignoulet du bois,
Roussignoulet salvage,
Apprends-moi ton langage.

A titre de simple curiosité, on peut mentionner ici le témoignage d'Athénée disant que le poète Alcman n'a pas eu d'autre maître (?) que les perdrix, et que c'est pour ce motif qu'il a intitulé « Chanson *des Caccabides* », ou *des perdrix*, une pièce de chant. Pleyel a écrit une composition du genre le plus élevé en prenant pour motif le chant de la perdrix. L'auteur d'un petit livre sur l'*Origine du langage*, M. Zaborowski, a réuni le nom de certains oiseaux dans les langues et les dialectes les plus divers, chez les sauvages comme chez les civilisés, et on voit que tous ces noms contiennent une harmonie imitative (1). On sait que les sauvages sont très imitateurs : on a remarqué que dans leurs danses ils imitaient parfois les mouvements et les bonds de certains animaux ; de là à supposer qu'ils ont imité aussi les oiseaux chanteurs, il n'y a pas loin.

Voici quelques faits plus spéciaux et plus intéressants pour le musicien. Dans la matière qui nous occupe, il faut avoir recours le plus possible aux observations faites sur les sauvages, car c'est chez eux que l'on a quelque chance de constater le passage de l'animalité à l'humanité. Les indigènes du Kamtchatka ont une mélodie (*Aangitsch*) qui tire à la fois son nom et son origine d'un oiseau sauvage (*Anas glacialis*), lequel à une saison déterminée, apparaît dans le pays par grandes bandes. Les notes qu'il fait entendre sont à peu près celles-ci :



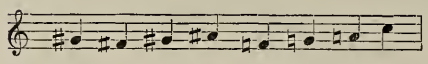
Tous ces oiseaux, dit Engel (2), ne donnent pas exactement la même note ; chez les uns le son est plus élevé, chez les autres plus bas ; et on imagine parfaitement la musique variée que doit produire une troupe de pareils oiseaux. » Le même Engel (3), examinant une syrinx rapportée de l'île Tonga (île d'Amsterdam de l'océan Pacifique) par le capitaine Fourneaux, émet l'opinion que les

(1) Les mots suivants désignent le coq : *kukko*, en finnois ; *kukkuta*, en sanscrit ; *kuku*, en zulu ; *koklo*, en yoruba ; *okako*, en ibo ; *peewit* désigne le vanneau en anglais ; *rol-rol*, l'alouette en yakama ; *pi-pi ! tiet-tiet !* le poulet, chez les Australiens ; *kauter-kaut*, le dindon, en patois souabe ; *gôr*, le corbeau, en patois quercytain ; *kah-kah*, un oiseau analogue dans la Colombie anglaise ; *agasse*, la pie, en patois provençal, etc... Tous ces mots, on le voit, sont des onomatopées fondées sur l'imitation.

(2) *The music of the most ancient Nations*, p. 21.

(3) Engel, *ibid.*, p. 14. — Des observations sur le chant musical de certains oiseaux sont consignées dans l'ouvrage de Guessfeldt, Falkenstein et Peschüel-Lœsche (*Die Loango-Expedition*, Leipzig, 1879, III, p. 263-270) ; Cf. Spencer (*Mind*, oct. 1890), Byam (*La vie sauvage dans l'intérieur de l'Amérique centrale*, p. 159, Londres, 1849) ; Westphal (*Musikalische Rhythmik*, *Nachworth*, p. XLVII, à la note) ; G Lausing Raymond, dans *Rhythm and Harmony in Poetry and Music*, Londres, 1895, ch. VIII. etc. ; à titre de curiosité, cf. la *Musurgia Universalis* du P. Kircher (Rome, 1650), I, liv. I, § 3-6. Peu de chose, en somme, à retenir de tout cela.

sons obtenus par cet instrument ont pu être suggérés par le chant d'un oiseau :

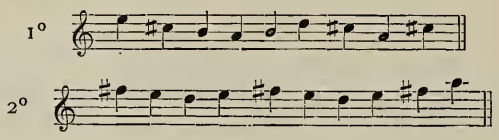


(1)

Deux groupes de flûtes actuellement au Bristish Museum produisent, quand on y souffle avec force, les successions suivantes, qui ont donné lieu à la même conjecture :

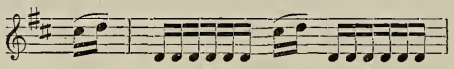
1°

2°



On les rattache sans peine au chant d'un oiseau.

J'ajouterai, pour compléter ces renseignements sommaires, que dans les orgues d'autrefois il y avait un registre appelé *chant des oiseaux* (*Vogelgesang*, *Vogelgeschrei*) ; que jadis l'art d'imiter le chant des oiseaux faisait partie du programme des jongleurs (2) ; enfin, que souvent les compositeurs se sont amusés à ce genre d'imitation. Clément Jannequin, le célèbre musicien français (ou belge) du XVIe siècle, a écrit une symphonie descriptive très connue, intitulée *le Caquet des Oiseaux* ; Haydn, dans le finale de son XXe quatuor, a imité le gloussement de la poule :



imité aussi par Mozart et Rossini ; Beethoven, dans l'andante de sa *Symphonie pastorale*, n'a pas dédaigné de reproduire le chant du coucou. Bien d'autres, dont la liste serait longue, ont été plus hardis encore !

Voilà quelques faits qui semblent s'accorder avec la thèse de Darwin. La plupart d'entre eux, il faut bien l'avouer, ont un intérêt assez mince, et sont un objet de curiosité. On n'en peut pas tirer grand'chose. Par contre, au point de vue artistique et musical, on peut faire les remarques suivantes, qui sont plus importantes et tendent à des conclusions opposées.

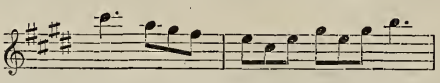
Je les diviserai en deux groupes.

III

1° En ce qui concerne les animaux :

a) Le coloris et la richesse du plumage, nous dit-on, caractérisent l'oiseau mâle, aux yeux de la femelle, autant que le chant. Soit. Mais si on attribue les

(1) La mélodie à l'aide de laquelle, dans *Siegfried*, Wagner a noté le chant de l'oiseau a une clausule analogue :



(2) *Livre des Métiers*, Etienne Boileau, publié par Depping, p. 287 (Paris, Imp. Nat.).

(3) Dans le recueil *Miscellanea Lipsiensia* (Lips., 1718, III, p. 683) se trouve une dissertation de Geamœnus où il est dit que les oiseaux nous ont donné les premières leçons de chant (*natura homini per avium concentum præcinente*). — Dom Caffiaux déclare au contraire que, pour le chant, les oiseaux sont les *élèves* de l'homme, — ce qui est tout aussi excessif !

(4) Cf. Walascheck, *Primitive Musik*, (p. 242 et suiv.

effets du chant à un certain sens *musical*, osera-t-on attribuer ceux du plumage et de la couleur à une certaine disposition, innée chez la femelle, pour la peinture ? Il le faudrait, pour être logique. — Rien ne nous dit que la femelle perçoive le chant du rossignol, comme mélodie, et non comme simple appel. Nous lui attribuons peut-être sans raison notre propre sens esthétique. Le chant est d'ailleurs sensiblement le même chez les individus de même espèce ; il paraît être un signe par lequel les mâles manifestent leur présence, et rien de plus ; l'instinct fait le reste.

b) Il faut ajouter que les oiseaux ne se bornent pas à chanter pendant la saison des amours ; il serait même exact de dire que c'est à l'approche d'un danger qu'ils font entendre leur voix, l'« appel » de l'oiseau ayant peut-être pour origine le cri de détresse.

c) En outre, peut-on raisonnablement admettre que l'état d'infériorité relative où se trouve telle espèce est dû à la maladresse initiale d'un oiseau qui aurait manqué sa chanson ? Le bon sens ne veut pas qu'on dise : La supériorité de certains chanteurs sur les autres a créé des espèces différentes, mais plutôt : ce sont les différences d'espèces qui créent les différences de chant.

d) Le chant des oiseaux, malgré tout ce que les poètes en ont dit, n'a rien de *musical*. La preuve en est dans cette simple observation de Westphal. Plusieurs oiseaux qui chantent ensemble nous paraissent très agréables ; mais plusieurs personnes qui chantent en même temps sans s'être accordées nous paraissent insupportables (1). Les lois ne sont donc pas du tout les mêmes.

2° En ce qui concerne l'homme :

a) Il est peu probable que l'homme primitif ait jamais considéré le chant des oiseaux comme un modèle à suivre, attendu que, pour voir dans ce chant une mélodie, il aurait fallu être déjà musicien, et même musicien assez raffiné.

Voici d'autres faits dont il est difficile de ne pas tenir compte.

b) Les Australiens connaissent le chant et la musique, et cependant ils ont très peu d'oiseaux chanteurs dans leur pays.

c) Le chant des oiseaux est très difficile à fixer par la notation, parce qu'il est étranger à tout système musical.

Il ne figure, dans quelques compositions célèbres, qu'à titre exceptionnel, comme une sorte de citation. Quand il est d'un réalisme très exact, il dégénère facilement en curiosité de café-concert, destinée à étonner plus qu'à émouvoir. Si on veut le mettre en harmonie avec le caractère habituel d'une œuvre sérieuse, on est obligé de l'altérer, de le traiter très librement ; encore rabaisse-t-il la valeur d'une composition et gêne-t-il la pensée musicale (2).

d) D'après la doctrine du naturaliste anglais, puisque le chant est un moyen de victoire et sert, par là, au progrès de l'espèce, il devrait y avoir coïncidence ou parallélisme entre les progrès du chant et la hiérarchie des espèces vivantes jusqu'à l'homme. Le singe devrait être plus musicien que le rossignol. Pourquoi n'en est-il pas ainsi ? Chez les mammifères, les manifestations bruyantes de la voix (on ne peut les appeler autrement) sont de simples phénomènes d'inspira-

(1) Salinas, musicien du XVIe siècle (*De mus.*, 1577, lib. I, ch. 1, p. 1), dit que les oiseaux ne sont pas musiciens parce qu'ils ne font entendre ni consonance ni dissonance, et que si l'on dit qu'ils *chantent*, c'est par métaphore, comme quand on dit : *prata rident* (cité par Dom Caffiaux) !

(2) Cf. le brillant morceau de Hændel dans le poème *Il allegretto, il pensieroso, il moderato.*

tion et d'expiration, et il ne suffit pas que certain gibbon puisse pousser une note énergique (Darwin) pour qu'on le considère comme musicien.

Brehms (dans *Tierleben*, Vie des animaux) analyse complaisamment les manifestations vocales de certain singe où il croit trouver une gamme chromatique complète, émise régulièrement, avec sûreté et agilité, et où il voit même des « retards ». Stumpf a nié avec raison la valeur musicale de cette observation et déclaré que la seule chose à en retenir, c'est que la musique n'a rien de commun avec les cris des animaux (1). P. Moos raille agréablement ces « retards » chez les singes (2). — Avec raison aussi, A. Weismann ajoute qu'il est impossible de faire dériver le sens musical de la sélection sexuelle, attendu que le développement de la musique ne repose nullement sur « une modification de notre nature physique innée (3) ».

e) Dans l'espèce humaine, il y a aussi des faits que l'on devrait pouvoir constater comme conséquence de la doctrine darwinienne, et qui font défaut. Si c'est un langage d'amour, transmis par hérédité et par évolution, qui a créé la musique, les peuples primitifs devraient attester la continuité de la progression par le caractère de leur art. On devrait trouver chez eux une musique sentimentale, d'autant plus expressive et tendre qu'elle est plus voisine de la nature et sous la dépendance plus immédiate de l'hérédité. Or, il n'en est pas ainsi. D'après un témoignage du prince de Wied reproduit par Grosse, voici en quoi consiste le chant des Botocudos : le chant des hommes ressemble à un rugissement inarticulé, qui oscille entre deux ou trois sons, tantôt élevés, tantôt profonds. Ils respirent profondément, mettent leur bras gauche sur leur tête, quelquefois un doigt dans chaque oreille, surtout s'ils ont un public, en ouvrant toute grande une bouche déformée par le bottock. Je ne crois pas que personne soit tenté de voir là un spécimen de l'art de plaire.

Comme l'affirme un excellent juge (4), le sauvage ne connaît que l'accouplement. « Les Indiens Tinné dans l'Amérique du Nord, écrit Lubbock (5), ne possèdent pas de mot pour exprimer *cher* ou *bien-aimé*, et le langage des Algonquins (Peaux-Rouges aux environs du lac Michighan) n'a pas de verbe signifiant *aimer*... Bien que les chants des sauvages parlent ordinairement de chasse, de guerre, de femme, il est fort rare qu'on puisse leur appliquer le titre de *chant d'amour*... Ni chez les Osages (Indiens de la région centrale des Etats-Unis), ni chez les Cherokees, on ne pourrait trouver une seule expression musicale ou poétique fondée sur une passion tendre entre les deux sexes... Bien qu'on le leur ait demandé souvent, ils n'ont jamais produit un chant d'amour. » On n'a pas trouvé une seule chanson d'amour chez les Australiens, les Mincopies et les Botocudos ; Rink, qui a le mieux étudié les Esquimaux, dit de ces derniers qu'ils connaissent à peine le sentiment d'amour (6).

f) Autre point de vue : si elle a son origine dans l'instinct sexuel, pourquoi une des premières fonctions de la musique, chez presque tous les peuples, est-

(1) Stumpf, *Musikpsychologie in England*, dans le 1er vol. de la *Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, 1885.

(2) P. Moos, *Modern Musikæsthetik in Deutschland*, 1902, p. 442.

(3) A. Weismann, *Gedanken über Musik bei Thieren und bei Menschen* (61e vol. de la *Deutsche Rundschau*, 1889, p. 50-79).

(4) Grosse, *ibid.*, p. 213.

(5) V. Lubbock, *Origine de la civilisation* (Mariage).

(6) *Ibid.*, p. 68 (traduction française). — Cf. Grosse, *ibid.*, p. 185.

elle d'ordre religieux ? D'où viennent les chants de guerre, qui sont la négation de l'amour ? Comment se fait-il que les Australiens (et beaucoup d'autres hommes) chantent presque toujours lorsqu'ils sont *seuls* (1) ? Pourquoi, l'instinct sexuel étant général, certains peuples (comme les Allemands) sont-ils plus musiciens que d'autres peuples, qui sont pourtant leurs parents (comme les Anglais) ? Les Allemands peuvent être considérés comme les rois de la musique, puisqu'ils ont produit un Bach, un Hændel, un Beethoven, un Weber, un Schumann : y a-t-il une corrélation entre cette supériorité incontestable et (par hypothèse) une autre supériorité innée chez nos voisins dans l'art de plaire et de séduire ? Y a-t-il aussi une corrélation exacte entre les dons naturels de séduction qu'on a toujours attribués aux Français et leur génie musical ? — Voici une observation de Hæckel qui contredit la théorie de Darwin : « Alors que, chez les oiseaux, c'est généralement le mâle qui chante, c'est, dans l'espèce humaine, la femme qui a une voix supérieure et qui est la mieux armée pour séduire. » On a constaté cette supériorité du chant de la femme chez les sauvages eux-mêmes. Si, par la doctrine de l'hérédité, on explique la transmission d'un instinct de mâle en mâle, comment explique-t-on que ce même instinct soit passé d'un sexe à un autre ? (Il faut d'ailleurs reconnaître qu'en disant que la femme est mieux armée pour plaire, nous nous plaçons au point de vue masculin qui n'est pas absolu.)

g) Enfin est-il vraisemblable que l'homme primitif ait développé un moyen de séduction purement artistique, alors qu'il avait à sa disposition, pour arriver au même but, un moyen bien autrement pratique et positif : le langage articulé ?

III

Les objections, comme vous le voyez, sont assez nombreuses ; cependant, je ne m'en exagère pas l'importance. Je devrais peut-être m'arrêter sur un point d'interrogation ; j'aime mieux incliner vers une conclusion moins sceptique. La doctrine de Darwin, en dépit de tout ce qu'on peut lui objecter, a quelque chose de profond et de séduisant. Elle échappe à toute vérification expérimentale, c'est entendu ; mais elle a pour base de belles idées et un sentiment profond de la vie : elle est fondée sur la croyance à l'unité des êtres vivants, et au progrès. Comme elle est extrêmement générale, en dehors de l'art pratique, et permet de réserver toutes les questions précises et techniques, c'est-à-dire les questions qui, pour nous, seront les plus importantes, il n'y a aucune nécessité de la rejeter complètement.

Cette théorie n'est pas en somme très éloignée de celle des grands métaphysiciens allemands, — de Schopenhauer par exemple, — qui attribue à la musique le privilège d'exprimer ce qu'il y a de plus fondamental dans notre être intime. Or, le fond de notre être, c'est l'amour de la vie, le désir de la prolonger et de la perpétuer *en la rendant meilleure et plus brillante*. Il y a là une loi qui semble universelle : les faits qu'on peut lui opposer sont peut-être des faits très exceptionnels, ou mal observés, ou mal interprétés. Cette loi paraît la même pour l'homme que pour l'animal. Que la musique en soit fonction, au moins à l'origine, cela n'aurait rien d'étonnant. Et c'est parce qu'elle traduit ce qu'il

(1) V. Grosse, *les Débuts de l'Art* : « les Australiens chantent presque toujours quand ils sont seuls » (tr. fr., p. 226).

y a de plus intime dans les êtres, que la musique a été considérée comme ayant un pouvoir magique. (Sur ce passage de l'idée *d'expression* à celle *d'action* efficace et pratique, je me suis déjà expliqué.)

Encore une fois, ce n'est pas par des moyens d'érudition, par de petits arguments de détail, qu'on établit ou qu'on ruine une thèse comme celle que je viens d'exposer. Dans son récit de voyage *En Guinée*, M. Claudius Madrolle parle de la frénésie avec laquelle les nègres cultivent la musique et la danse, et il ajoute : « Dès le coucher du soleil, l'Afrique tout entière est en fête et retentit des sons du tamtam. » C'est quelque chose d'analogue au concert assourdissant, éperdu, que, les soirs d'été, des bête de toute sorte font entendre dans les champs ; ce concert, à la fois grandiose et rude, que nous avons tous entendu à la campagne, a une raison d'être, une signification : c'est en le comprenant qu'on a quelque chance de comprendre l'âme de la nature ; il semble être le son que rend le « devenir » des choses, l'appel inconscient de la nature à des formes nouvelles et plus belles. Avec les premières ombres de la nuit, comme avec les premiers souffles du printemps, semble descendre sur les êtres un irrésistible besoin de donner plus d'intensité à la vie et de la perpétuer en cherchant le *mieux*. L'amour, qui est le grand agent du progrès, enveloppe le monde; et la musique est seule capable de l'exprimer.

Darwin a donc raison, — à une condition : c'est qu'on admette entre les cris ou les chants des animaux et la musique de l'homme, la même différence qu'entre l'instinct aveugle des uns et l'instinct de l'autre, enrichi de tout ce que la pensée consciente, la culture et la vie sociale peuvent lui donner de nouveau, de délicat, de puissant et de divers.

JULES COMBARIEU.

Un grand violoniste de l'ancien régime. Les deux Jean-Baptiste Anet.

Un musicien que ses contemporains appelaient Baptiste tout court, et qui, en réalité, se nommait Jean-Baptiste Anet, a laissé une réputation extrêmement brillante au début du XVIIIe siècle ; on le considérait alors en France comme le premier violoniste de son temps. « Baptiste, écrit Ancelet, a été le premier violon de son temps ; il avait le tact excellent, de la justesse et de l'archet (1). » Daquin l'appelle « le plus grand violon qui ait jamais existé » (2). « Il avait, assure Pluche, l'*expression* ; et le son qu'il tirait de son instrument était le plus beau dont l'oreille humaine pût être frappée (3). » Ses qualités de technicien atteignaient, au dire de ses contemporains, à un degré que l'on qualifiait de prodigieux, et Baptiste devait servir de terme de comparaison à l'égard des instrumentistes d'une autre génération, tels que Graviniès par exemple : « Quels sons vous entendez ! déclare Daquin à propos de cet artiste, quel coup d'archet ! que de force ! que de grâce ! C'est Baptiste lui-même (4) ! »

(1) Ancelet, *Observations sur la Musique et les Musiciens*, 1757, pp. 12-13.
(2) Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences*, etc..., sous le règne de Louis XV, 1752, p. 130.
(3) Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, p. 103.
(4) Daquin, *loc. cit.*, I, p. 139.

Comme tous les violonistes des premières années du XVIIIe siècle, Anet a été proclamé l'inventeur de la double corde, honneur qui revient à Du Val et à Jean-Ferry Rebel. « Je n'ignore pas, écrit Carbasus, que l'on ne puisse exécuter deux dessus ensemble ; mais, pour le faire parfaitement, il faut être aussi habile que Baptiste (1). »

Jusqu'à présent la généalogie du célèbre « Baptiste » est demeurée assez confuse ; on a voulu faire de lui le fils d'un autre violoniste portant les mêmes prénoms, mais dont le rôle artistique paraît avoir été beaucoup plus effacé. Nous verrons ce qu'il faut penser de cette manière de voir et, en attendant, nous désignerons les deux musiciens qui font l'objet de cette étude par les dénominations de Jean-Baptiste I et Jean-Baptiste II. Après la biographie, nous étudierons les œuvres.

I

Le nom des deux Jean-Baptiste a reçu diverses orthographes : Anet, Annet, Annette, et Hanet. Peut-être ce nom est-il celui de quelque protecteur auprès duquel un membre de la famille de nos musiciens aurait trouvé une situation avantageuse ; nombre de grands seigneurs et même de hobereaux possédaient alors des instrumentistes à gages qui prenaient le nom de la maison à laquelle leurs appointements les attachaient, et il y a des Anet à Paris, des Annet, des Annette, et des Hanet en Lorraine et dans l'Orléanais (2). Peut-être aussi le nom d'Anet appartient-il en propre à cette dynastie de musiciens : ce qui tendrait à le faire croire, c'est que nous relevons trace, au XVIIe siècle, de personnages de condition modeste répondant à la même désignation patronymique et habitant dans la région parisienne. Un vigneron parisien appelé Jean Hanet vend en 1666 un immeuble à un s^r Carron, tailleur à Asnières (3). Quoi qu'il en soit, ce Jean Hanet avait pour contemporain un joueur d'instruments, du nom de Claude Anet, dont le fils Jean-Baptiste se marie à Saint-Sulpice le 21 août 1673, ainsi qu'en témoigne son acte de mariage qui nous apprend sa qualité « d'officier de la Chambre de Mgr le Duc d'Orléans », son âge, 22 ans, et le nom de sa femme, Jeanne Vincent, âgée de 19 ans, fille de Marin Vincent Tapissier (4). La naissance de Jean-Baptiste I remonte donc à l'année 1651 ; retenons cette date qui nous sera fort utile lorsqu'il s'agira d'élucider le degré de parenté des deux homonymes. Ainsi, dès 1673, Jean-Baptiste I fait partie de la musique de Monsieur, et nous le trouvons encore en 1694 parmi les 9 violons de ce prince ; il signe, à cette époque, sur une quittance de 1800 livres pour gages et nourriture de ces instrumentistes, et son nom « Baptiste », tracé d'une écriture lourde et maladroite, figure à côté de ceux de Jacques Duvivier, J.-B. Prieur, Jacques Nivelon, Edme Dumont, Pierre Marchand et Guillaume Dufresne (5). Jean-Baptiste I se

(1) Lettre de M. l'abbé Carbasus à M. de XXX, Auteur du *Temple du Goust*, sur la mode des Instruments de Musique, Paris, 1739.

(2) Bibl. nat. Cabinet des titres, Pièces originales, n°s 59, 74, 1473.

(3) Ibid. Vente d'une maison faite à Estienne Carron par Jean Hanet, vigneron à Paris, et sa femme Marguerite Lestorsan, le 14 octobre 1666. N° 1473.

(4) M. Vidal, dans son ouvrage sur les *Instruments à archet*, a publié l'acte de mariage de Jean-Baptiste I, acte extrait des registres de la paroisse Saint-Sulpice. (Tome II, p. 247.)

(5) Vidal, *loc. cit.*, t. II, p. 247, en note. Cette pièce est tirée de la Collection de M. le marquis de Saint-Hilaire.

livrait aussi au professorat : *le Livre commode des adresses de Paris pour 1690* le signale comme « maître pour le dessus de violon » entre Verdier, rue du Chantre, et du Bois, rue des Fossés-Saint-Germain ; il demeure alors rue du Cloître-Saint Honoré (1). C'est encore lui qui, sous la dénomination de Baptiste Hanet, est inscrit dans la première classe du Rôle de capitation pour la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de musique de Paris pour l'année 1695. Il paie 12 livres avec la mention suivante : « Ayant payé ailleurs, déchargé », mention qui semble indiquer une certaine mobilité d'existence que, malheureusement, nous ne pouvons contrôler (2). En 1699, il entre aux 24 violons et remplace dans cette compagnie François Marillet de Bonnefond, décédé (3). Le 9 mars 1699, une ordonnance de décharge, signée à Versailles, prescrit au trésorier des Menus de payer « à Jean-Baptiste Anette, violon, les gages du s^r Bonnefond, à la place duquel il a été pourvu depuis la mort dudit Bonnefond jusques au 8 février 1699 » (4).

Le 2 avril 1700, le s^r Aubert, syndic de la communauté des Maîtres à danser, lui délivre la quittance suivante :

« Je soussigné sindicq de La Communauté des maistres à danser et L'un des 24 viollons du roy, recognois avoir receu du s^r Babtiste nostre camarade La Somme de 72 livres qu'il avoit receue du trésorier de Monsieur pour les Estrennes du 1er janvier de la présente année, de laquelle somme je tiens quitte Led^t s^r Baptiste et promets Lemployer au payement de La Salle de Saint-Julien où nous faisons nos concerts suivant l'intention de la compagnie des 24, et d'en rendre compte à lad^te compagnie toutes fois et quante. fait à paris ce deux avril 1700. Signé : Aubert (5). »

En dépit de la soumission que le s^r Jean Aubert semblait afficher à l'égard des « intentions de la compagnie des 24 », il ne se faisait pourtant pas faute d'affirmer de temps en temps son indépendance, et nous en avons la preuve dans la protestation que la compagnie rédige en juillet 1700 au sujet des agissements d'Aubert, qui s'obstine à vouloir jouer « le dessus » alors qu'on lui a prescrit de jouer « la quinte ». Baptiste signe cette protestation en même temps que Senattie le père (6).

Nous pouvons suivre Jean-Baptiste I depuis son entrée (1699) à la musique de la Chambre, jusqu'à sa mort. L'*Etat de la France de 1702* le mentionne au nombre des « dessus de violon » (7) ; les registres de la Cour des Aides l'inscrivent en 1706 pour des gages de 365 livres (8), et les comptes des Menus-Plaisirs n'oublient pas Jean-Baptiste Anette en 1707 et 1708 (9). Le violoniste meurt en

(1) *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par Abraham du Pradel (Nicolas de Blegny), t. I, pp. 210, 211.

(2) Arch. nat. Z^1h 657.

(3) Arch. nat. O^1 43, f° 53. Ordonnance de Versailles du 8 février 1699 : Retenuë de joüeur de violon de la chambre pour Jean-Baptiste Annette.

(4) Arch. nat. O^1 43, f° 82.

(5) Arch. nat. O^1 842^3. Jean Aubert était titulaire depuis 1691, avec Thomas Duchesne, Vincent Pesant et Jean Godefroy, d'un des 4 offices de jurés syndics institués par Louis XIV en remplacement des jurés élus de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de Paris.

(6) D^1 O^1 842^3.

(7) *Etat de la France pour 1702*, t. I, p. 230.

(8) Arch. nat. Z^1a 486.

(9) KK 215 f° 27 (1707) et KK 216 f° 26 (1708).

possession de sa charge le 26 avril 1710, à l'âge de 59 ans, et on peut lire sur les Registres du Secrétariat de la Maison du Roi pour cette année la note ci-après :

« Ordonnance de décharge à Louis Francœur joüeur de violon de la chambre, pourvu à la place de Jean-Baptiste Anette pour toucher les gages de ladite charge depuis le 26e avril, jour de son décez, nonobstant qu'il n'aist été pourvu que le 26e May 1710 (1). »

Jean-Baptiste I laissait une veuve, à laquelle une ordonnance royale, datée de Versailles le 4 octobre 1711, prescrivait de payer les gages de la charge du défunt depuis le 1er janvier 1710 jusqu'au jour de sa mort (2). Cette veuve n'était pas Jeanne Vincent ; Anet s'était remarié après la mort de celle-ci, et avait épousé en secondes noces Louise Chaulet, dont le testament, qui porte la date du 7 août 1738, proclame la santé précaire et la condition voisine de l'indigence. Grâce à cet acte, nous savons que Louise Chaulet, « veuve de Jean-Baptiste Hanet, dit Baptiste, l'un des 24 violons de la chambre et musique ordinaire du Roy », habitait à Paris, rue Carpentier, paroisse Saint-Sulpice, dans une maison appartenant à la succession de M. Montorcy : elle était atteinte de paralysie et dans l'impossibilité absolue de signer. Elle désignait Mme de Montorcy pour son exécutrice testamentaire, et lui demandait de faire vendre son modeste mobilier et de distribuer aux pauvres le produit de la vente, après prélèvement des frais funéraires (3).

La vie de Jean-Baptiste I s'écoula obscurément, partagée qu'elle fut entre des devoirs officiels et les labeurs du professorat. Le musicien n'a point laissé d'œuvres, tandis que son prédécesseur aux 24 violons Bonnefond figure parmi les auteurs dont le vol. 26, aujourd'hui disparu, de la Collection Philidor renfermait les compositions. D'après le *Mercure*, Jean-Baptiste I, que le journal désigne sous le nom de *Baptiste père*, aurait été élève de Lulli avec Verdier, Joubert, Marchand, Rebel et Lalande (4). Cette information a été reproduite par Durey de Noinville, dans son *Histoire de l'Opéra* (5).

II

Venons-en maintenant à Jean-Baptiste II. La note du *Mercure* que nous citons ci-dessus a été, sans doute, l'origine de la thèse qui veut que cet autre Anet ait été le fils du premier, thèse à laquelle nous ne pouvons souscrire en raison des documents que nous allons faire connaître (6).

On lit, en effet, dans le *Journal manuscrit de Durival*, conservé à la Bibliothèque publique de Nancy, l'indication suivante, à la date du 14 août 1755 : « Le même jour (14 août 1755), mourut à Lunéville, *à l'âge de plus de 95 ans*, Jean-Baptiste Anet, violon célèbre connu sous le nom de Baptiste. Il y avait

(1) O^1_{54} f° 87. Ordonnance de Versailles du 8 juin 1810). Retenue du 26 mai 1710. O^1_{54} f° 77.

(2) O^1_{54} f° 155 verso (Ordonnance du 4 octobre 1711).

(3) Testament Chaulet, veuve Hanet, passé devant Me Duport, notaire au Châtelet, et son confrère. Minutes de Me Meunié, notaire à Paris. Insinué le 13 août 1738. (Archives de la Seine.)

(4) *Mercure de France*, août 1738, p. 1726.

(5) Durey de Noinville, *Histoire de l'Opéra*, t. I, p. 34. (Edition de 1757.)

(6) Cette thèse, présentée par M. Vidal dans son livre précité, a été adoptée par M. Pougin (*Ménestrel*, 1896, n° 12, p. 91), et par M. Michel Brenet (*Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1900, p. 125).

longtemps qu'il était dans la musique du roy de Pologne (1). » Nous avons cherché à vérifier l'assertion de Durival, et nous avons pu retrouver à Lunéville l'acte de décès de Jean-Baptiste II. Le voici, dans son texte intégral :

« L'an 1755 le quatorzième aoust, à quatre heures et demie du soir est décédé en cette paroisse le sieur Jean-Baptiste Anet dit Baptiste, garçon majeur, premier violon de la Musique du Roi, âgé de quatre-vingt-quatorze ans, après avoir été confessé et avoir reçu le St Viatique et l'Extrême-Onction. Son corps a été inhumé le lendemain dans le cimetière de cette paroisse avec les prières ordinaires, en présence des témoins soussignés :

« Signé : J. Vautier ; Claude François Gray ; G. G. Le Roy ; Ch. Reg, curé (2). »

Il résulte de ce document que le renseignement de Durival est exact, sauf en ce qui concerne l'âge du défunt. Déjà, M. Jacquot, dans son livre *La Musique en Lorraine*, avait indiqué que Jean-Baptiste II était mort à Lunéville en 1755 (3). Il avait puisé cette information dans la *Biographie de Lorraine* de Michel (4), où on peut lire : « Anet est mort à Lunéville en 1755. » A l'époque où M. Jacquot écrivit son ouvrage (1882), la Bibliothèque de Nancy ne possédait pas encore le ms. de Durival ; depuis il paraît avoir eu connaissance de ce ms., comme le prouve la note qu'il a publiée sur Jean-Baptiste II en 1903 (5). Il ressort évidemment de la pièce transcrite ci-dessus que Jean-Baptiste II, mort en 1755 à 94 ans, et né par conséquent en 1661, ne peut pas être le fils de Jean-Baptiste I, qui naquit seulement 10 ans auparavant, en 1651. Jean-Baptiste II est vraisemblablement le frère cadet de son homonyme, et ceci explique pourquoi ses contemporains l'appelaient *le jeune Baptiste*, voulant par là le distinguer de son aîné. La qualification de *Baptiste le père*, attribuée à Jean-Baptiste I, ne doit pas nous arrêter, car rien n'empêche que celui-ci, qui s'était marié deux fois, ait eu un fils du nom de Baptiste, fils sur le compte duquel nous ne possédons aucun renseignement. Ce qu'il y a de certain, c'est que Jean-Baptiste II, le célèbre Baptiste, n'est pas le fils de celui dont nous avons esquissé plus haut la biographie. On pourra opposer plusieurs textes à notre manière de voir ; on pourra faire état d'une citation du *Mercure galant* de 1701 que nous reproduisons plus loin et dans laquelle Jean-Baptiste II est désigné sous le nom du *jeune Baptiste* ; on relèvera l'expression dont se sert Lecerf de la Viéville à l'endroit de notre violoniste, qu'il traite de *petit Baptiste* (6). Ces objections, outre qu'elles ne subsistent pas en fait devant le document décisif de Lunéville, sont néanmoins susceptibles d'être victorieusement combattues ; car il suffit d'interpréter l'expression « Le jeune

(1) *Journal de Durival*, t. VI, f° 16 verso. N° 1313 du catalogue des mss. de la Bibliothèque publique de Nancy, t. XLII du catalogue général des Bibliothèques publiques de France. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de MM. Favier, conservateur de la Bibliothèque de Nancy, et Duvernoy, archiviste de Meurthe-et-Moselle, auxquels nous exprimons ici toute notre gratitude. Le *Journal de Durival*, qui comprend les n°s 1310 à 1323 du catalogue des mss de Nancy, se compose de 12 cahiers assez épais, de format in-4°, contenant le journal météorologique des années 1737 à 1795 inclusivement et diverses anecdotes relatives à l'histoire de Lorraine, tant en vers qu'en prose, rédigés par M. Durival l'aîné, de son vivant lieutenant général de police à Nancy et retraité à Heillecourt.

(2) Registres de la paroisse Saint-Joseph à Lunéville, 49e feuillet, p. 97.

(3) Albert Jacquot, *La Musique en Loraine*, 2e édition, Paris, 1882, p. 160.

(4) Michel, *Biographie historique et généalogique des hommes marquants de l'ancienne province de Lorraine*, Nancy, 1829, p. 18 (Bibl. nat., L 2°. 76).

(5) Voir : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements en 1903*, p. 680.

(6) Lecerf de la Viéville, *Parallèle entre les Italiens et les Français en ce qui concerne la musique*, 1702, t. II, p. 118.

Baptiste » dans le sens de « Baptiste le jeune », « Baptiste le cadet ». Jean-Baptiste II avait 40 ans en 1701, et on pourrait, à bon droit, se montrer surpris de voir traiter un homme de cet âge comme un tout jeune adolescent ; mais rien n'empêche, selon nous, de donner à la qualification du *Mercure* un sens très différent de celui qui ressort du texte à première lecture. Nous ferons la même observation à propos de l'expression employée par Lecerf en 1702, expression qui peut avoir une signification rétrospective. Des exemples analogues ne manquent pas dans notre histoire musicale, et nous citerons en particulier les deux Leclair, dont le cadet s'appelait Leclair le jeune ou « le jeune Leclair ». Bien plus, il nous est loisible de procéder à une contre-épreuve de la validité de notre hypothèse, car dans le cas d'un père et d'un fils portant les mêmes prénoms, cas qui se présente pour les deux Jean-Baptiste Sénallé, le fils est toujours désigné sous le nom de Jean-Baptiste Senallé *le fils*. Nous nous croyons donc en droit de conclure que Jean-Baptiste II est le frère cadet de Jean-Baptiste I (1).

Sur son enfance, les documents précis font défaut ; les auteurs contemporains assurent qu'il voyagea en Allemagne, en Pologne et en Italie, et qu'il reçut à Rome les leçons de Corelli. Lecerf l'appelle « le fils adoptif de Corelli » (2), et l'abbé Pluche prétend que le maître italien, émerveillé de la précocité de son talent, lui fit don de son archet (3). L'histoire des voyages de Jean-Baptiste II reste à écrire : toujours est-il que, comme nous le verrons plus loin, son œuvre reflète, à n'en pas douter, l'influence de Corelli, et que nous le trouvons à Paris en 1701, dans une circonstance qui semble devoir faire suspecter l'exactitude de l'anecdote rapportée par Fétis au sujet du peu de succès que Baptiste aurait remporté auprès de Louis XIV. Tout le monde connaît cette anecdote. Or voici ce qu'on lit dans le *Mercure galant* de 1701, sous la rubrique « Journal de Fontainebleau » : « Le 23 octobre, le roi entendit après son souper un concert exquis d'airs italiens exécutés par les Srs Couperin, Forcroy, et *le jeune Baptiste* qui est à M. le Duc d'Orléans, pour le violon. Le roi parut surpris de l'excellence de ce dernier qu'il n'avait pas encore entendu (4). » Il eût été piquant que Louis XIV, qui ne manquait pas d'esprit, se fût amusé à opposer Jean-Baptiste I, ordinaire de sa chambre et dépositaire de « son goût à lui », à son cadet.

Les archives permettent de suivre la carrière de notre musicien à partir de 1717. Les Etats des Menus-Plaisirs de cette année-là nomment J.-B. Annette parmi les symphonistes qui touchent 850 livres pour leur nourriture et leur entretien (5). C'est à la musique de la chapelle royale que compte le violoniste, ainsi que nous le constatons sur l'*Etat de la France de 1722* (6). En février 1726, le *Mercure* le cite comme ayant pris part aux concerts de janvier à Marly (7), et nous le retrouvons sur l'*Etat de la France de 1717* au nombre des 26 symphonistes de la chapelle, à côté de François Rebel, le fils de Jean-Ferry, de Charles-Henri Le Roux, et d'Antoine Forcroix (8). A cette époque, la cour et la ville portaient Baptiste

(1) M. A. Pougin cite une assertion de Castil-Blaze qui confirmerait notre thèse. Castil-Blaze signale en effet, parmi les symphonistes que Lulli dirigeait en 1673 et 1674 : *Baptiste aîné* et *Baptiste cadet*. (*Ménestrel*, loc. cit., p. 91.)
(2) Lecerf, *loc. cit.*, t. II, p. 118.
(3) Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, p. 103.
(4) *Mercure galant*, novembre 1701, p. 207.
(5) Arch. nat. O^1^ 2846, f° 22.
(6) *Etat de la France pour 1722*, t. I, p. 156.
(7) *Mercure*, février 1726, p. 389.
(8) *Etat de la France pour 1727*, t. I, p. 186.

au pinacle, il avait pour élève un prince de sang royal, Louis Charles de Bourbon, comte d'Eu, auquel il enseignait le violon, c'est lui-même qui nous le dit :

« Je suis redevable à V. A. S. de l'approbation qu'elle a bien voulu donner jusqu'à présent à mes compositions, et du plaisir qu'elle a témoigné prendre à les entendre exécuter, et je suis encore plus sensible à l'honneur qu'elle m'a fait en daignant prendre de mes leçons sur la musique instrumentale que je professe, et pour laquelle Elle a reçu de la nature des dispositions si heureuses qu'Elle a acquis en peu de temps la théorie et la pratique de cet art dans un degré de perfection où peu de personnes parviennent après une étude de beaucoup d'années (1). »

Aussi, en fondant le Concert spirituel, Philidor eut-il garde de se priver du concours du célèbre virtuose : « Ce qu'il y a de bien piquant dans ce concert, déclare le *Mercure*, c'est une espèce d'assaut entre les s^rs^ Baptiste français et Guignon piémontais, qu'on regarde comme les deux meilleurs joueurs de violon qui soient au monde » (2).

Quantz, qui passa huit mois à Paris, d'août 1726 à mars 1727, parle avec éloge des deux rivaux : « le premier, dit-il, jouait dans le goût français, le deuxième dans le goût welche ». On s'arrachait le violoniste, et Marpurg enregistre l'enthousiasme qu'il provoquait, en nous racontant une anecdote assez comique, qui, chose étrange, a échappé à Fétis. Il s'agit d'un certain marquis, grand admirateur de Baptiste, mais dont les sollicitations auprès du musicien demeurent vaines ; de guerre lasse, le marquis se décide à l'aller querir à son domicile, et le trouve en train de surveiller minutieusement la cuisson d'une superbe volaille ; vaincu enfin, le violoniste accepte d'aller jouer chez son persécuteur, mais à la condition expresse que celui-ci, durant son absence, continuera la besogne du rôtisseur. Tout penaud, notre marquis s'installe auprès de la broche ; mais aussitôt que Baptiste a tourné les talons, il saute en voiture et, arrivé chez lui, se cache derrière un paravent, afin de prendre incognito sa part du concert. Dès que le violoniste, une fois son morceau terminé, fait mine de remiser son instrument, le marquis regagne sa voiture afin de retourner au plus vite à sa faction culinaire (3). On ne nous dit pas si le rôti fut brûlé et si Anet s'aperçut de la supercherie.

Nous n'aurions pas, du reste, besoin de ce trait pour nous convaincre qu'il était d'humeur joviale et bon vivant. A l'encontre de son aîné, qui se montra fanatique du mariage, Jean-Baptiste II demeura célibataire (4), ce qui ne l'empêcha pas d'atteindre à une extraordinaire longévité. Il avait de l'enjouement et même de l'esprit, et la dédicace de son œuvre de *Musette* qu'il adressa à son ami Colin Charpentier, nous est une preuve de ses dispositions malicieuses (5).

(1) Lettre dédicatoire de l'œuvre Ier, 1724.

(2) *Mercure*, avril 1725, p. 836. Le journal ajoute que les 2 musiciens jouèrent tour à tour des pièces de symphonies seulement accompagnées d'un basson et d'une basse de viole et qu'ils furent tous deux extraordinairement applaudis.

(3) Marpurg, *Beitrage Nachricht von französichen Violinisten*, p. 467-468.

(4) Son acte de décès porte en effet la mention : *garçon majeur*.

(5) « Ne viens pas me dire, avec ta modestie ordinaire, que je ferais beaucoup mieux d'imiter ceux de mes confrères qui mettent de grands noms à la tête de leurs ouvrages pour servir de parapets (*sic*) contre la critique : car je te répondrai là-dessus que ton nom fera plus d'honneur à mes pièces que ne luy en pourroit faire celuy du Grand Mogol même... Veut-on des qualités personnelles ? N'es-tu pas ce qu'on appelle un joli garçon ?... » etc. (Lettre dédicatoire de l'œuvre II, 1726.)

En 1729, la présence d'Anet à Paris nous est certifiée par les Comptes des Menus sur lesquels il touche 42 livres pour 7 concerts donnés à Marly en février (1). A cette époque, Baptiste avait trouvé un autre protecteur en la personne du fameux comte de Clermont, dont les tendances littéraires et artistiques s'étaient déjà manifestées par la fondation, dans son hôtel, d'une sorte d'académie ; ce prince « aimait en enragé la musique et les ballets » ; il était lui-même, rapporte M. Cousin, un « musicien agréable dans les salons » (2). Baptiste lui dédiait en termes fort courtisanesques, en dépit de la belle profession de foi adressée à Charpentier, son œuvre III (1729). Nous revoyons notre violoniste au Concert spirituel en 1732 : « Le Sieur Batiste, dit le *Mercure*, excellent symphoniste, s'y est distingué (le 30 mars) et a joué sur le violon différentes pièces de sa composition avec beaucoup d'applaudissements (3). » Il avait habité successivement, place du Manège, vis-à-vis l'hôtel d'Armagnac (1724), et rue d'Argenteuil, vis-à-vis la fausse porte Saint-Roch (de 1726 à 1729) (4). Sur son œuvre V, publiée à Paris en 1734, il s'intitule toujours : « Ordinaire de la Musique du Roi », ce qui laisse supposer qu'il n'avait point encore quitté la capitale ; mais *l'Etat de la France* de 1736 ne porte plus son nom, et il est probable que Baptiste se rendit à cette époque auprès de la cour de Lorraine. On voit par là ce qu'il faut penser des assertions de Wasielewski, aux termes desquelles Anet, découragé de se sentir méconnu à Paris, se serait enfui vers une Pologne aussi chimérique qu'hospitalière aux artistes (5). En 1736, Baptiste supportait le poids de 75 printemps, c'est-à-dire l'âge bien sonné de la retraite, et, si nous entrons dans les vues plus que tendancieuses de l'historien allemand, force nous est de reconnaître que le musicien aurait eu vraiment le découragement bien tardif. Nous ne serions pas éloigné d'admettre que l'insinuation de Wasielewski provient d'une confusion établie entre Jean-Baptiste II et un artiste allemand signalé par Choron et Fayolle sous le nom de Louis-Albert-Frédéric-Baptiste et qui, ne trouvant pas la musique de Paris à son goût, se serait dirigé en 1721 vers l'Italie (6).

(*A suivre.*)

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Arch. nat., O[1] 2858, f° 305.
(2) J. Cousin, *Le Comte de Clermont*, t. I, p. 108, p. 15. Il ne paraît pas que Baptiste se soit jamais rendu à l'Abbaye et à Berny.
(3) *Mercure*, avril 1732, p 798.
(4) Indications portées sur les œuvres I, II et III.
(5) Wasielewski, *Die Violine und seine Meister* (1893), p. 303. Signalons, cependant, un entrefilet du *Mercure* de juin 1738 qui semble indiquer que Baptiste habitait encore Paris cette année-là (p. 1116).
(6) Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, t. I, p. 49-50.

Publications nouvelles.

Constant Pierre : Les *Hymnes et Chansons de la Révolution, aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, par *Constant Pierre* (Publications de la Ville de Paris relatives à la Révolution française, Imprimerie Nationale, un vol. in-f° de 1036 p.). — Cet ouvrage fait suite aux 2 volumes que l'auteur a publiés dans les mêmes conditions, en 1899 : *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française.* M. Constant Pierre, qui est un de nos collaborateurs et qui a publié ici même les bonnes pages de ce livre, a mis sa conscience et sa science habituelles dans cet énorme travail, d'un caractère vraiment national, où il a donné le résultat de très longues recherches, faites avec le soin le plus minutieux. La période de la Révolution française (comme, d'ailleurs, toutes les grandes périodes de l'histoire humaine) a été extraordinairement féconde en musique. M. Constant Pierre a réuni et classé tous les documents qui ont survécu, non en simple érudit, mais avec un esprit critique. On trouvera dans son livre une excellente étude sur la *Marseillaise*, tour à tour attribuée à Navoigille et à Grison. Quelle grande époque d'enthousiasme et de poussée artistique que celle où Robespierre, pour fêter l'Être suprême, faisait appel aux musiciens du pays, et où 120 œuvres, comme suite à cet appel, étaient adressées au Comité du Salut public ! — S.

Les théâtres.

La mise en scène du FREISCHUTZ a l'Opéra ; — MIARKA, de M. Alexandre Georges, a l'Opéra-Comique. — Au sujet du *Freischütz*, qu'il faut féliciter M. Gailhard de nous avoir rendu, j'ai déjà fait une réserve concernant la mise en scène. Au 2e acte, une chasse sauvage et fantastique doit traverser le théâtre. Dans une œuvre romantique, ce n'est pas un détail négligeable. Or, à l'Opéra, cette chasse sauvage est représentée par des figurants qui s'avancent sur le pont traversant la « Gorge du Loup », et qui sont à peu près immobiles. Ce qu'il faudrait (et plusieurs anciens abonnés ont été de mon avis, en invoquant la tradition), c'est une lanterne qui, sur la toile de fond, projetterait *des images à succession très rapide*. J'insiste sur cette remarque ; il serait très facile à MM. Gailhard et Capoul d'en tenir compte, si, après réflexion, elle leur paraissait juste. Il me semble aussi qu'ils ne tirent pas suffisamment parti des effets qu'on peut produire en variant l'éclairage du décor. Il me semble enfin que dans la mise en scène générale de l'œuvre, ils auraient pu mettre plus d'éclat et de richesse... Mlles Grandjean et Hatto, MM. Delmas et Rousselière obtiennent, avec des qualités différentes, un succès mérité. — J'ai à faire une

autre réserve, que l'on devine : l'addition, à un opéra de Weber, de l'*Invitation à la Valse*, n'est pas justifiée, artistiquement. La *Revue musicale* a trop insisté sur le respect dû aux chefs-d'œuvre, pour que je ne signale pas cette excessive liberté, qu'on voudrait, au moins, entourée de certaines garanties. L'*Invitation à la valse* est une œuvre de salon et non de plein air; elle débute et se termine par un cérémonial qui est en contradiction évidente avec le caractère peuple du *Freischütz*, et constitue ici un véritable contresens.

A l'Opéra-Comique, *Miarka* était attendue avec grande curiosité. M. Alexandre Georges, par la publication d'un recueil de mélodies déjà célèbre, avait la réputation d'un talent personnel et *fort*, éloigné des formules banales. Est-il capable de construire un drame lyrique ? La question peut être encore posée, car *Miarka* n'est pas autre chose qu'une adaptation à la scène, quelquefois une sorte de « tiré à part », des *Chansons de Miarka*, reliées par des transitions. On tire parfois un drame d'un roman ; M. Georges a fait moins que cela : il a mis sur pied un semblant d'opéra, avec un recueil de mélodies, d'ailleurs très belles. Entre ces mélodies très connues, très justement appréciées, et les épisodes copieusement instrumentés qui s'y trouvent joints, il y a une disparate visible. L'opéra comique était autrefois une suite de chansons; l'œuvre de M. Alexandre Georges est bien cela, — mais avec un certain nombre de pages très colorées, très libres, pleines de dissonances, dans le goût « avancé » du jour. L'auteur n'en reste pas moins un musicien de premier ordre. C'est surtout — et jusqu'à nouvelle expérience — un imaginatif et un descriptif, plus qu'un psychologue. Son œuvre a un caractère kaléidoscopique. Il excelle à *faire de la couleur*, à trouver des rythmes originaux. C'est un élève de Bizet, présentement à l'école de M. Richepin, qui a trouvé un excellent interprète de sa pensée personnelle et de son art original. Mme Héglon, dont la voix exceptionnellement étendue a été empruntée pour la circonstance, tient son rôle, qu'elle dessine à merveille, avec beaucoup d'éclat, et Mme Carré a son charme habituel. La mise en scène (en particulier celle du rêve de Miarka) est très brillante, et le succès paraît assuré. — C.

Les Concerts

Concerts Lamoureux. — *29 octobre*. — Nous avons entendu une suite pour orchestre, *l'Eté pastoral*, composée de 2 numéros, de M. Pierre Kunc (1re audition). « Impressions du pays de Languedoc », dit le programme : je n'ai eu pour ma part que des impressions du Midi, et le rythme persistant de la farandole a plutôt éveillé en moi des images de Provence. Tout cela n'est pas assez caractérisé.

Le premier morceau, *Au matin*, rappelle les *Maîtres Chanteurs* et *Lakmé ;* le second est une danse aux lanternes, très animée, coupée par une sorte de rêverie douce où sonne tendrement le cor. Musique bien faite, agréable à entendre, vive et légère, mais trop dénuée d'originalité. — M. Chevillard a dirigé par cœur, avec une souveraine maîtrise, la 4e Symphonie de Schumann : belle œuvre sans doute, mais d'une instrumentation lourde et maladroite qui étouffe des dessins charmants, si bien que cette œuvre, relativement courte et jouée sans interruption, m'a paru longue. L'ouverture de *Phèdre*, si souvent exécutée, m'a plu moins que jamais ; l'adagio du début est d'une passion poignante, mais

comme l'allegro est vulgaire, emphatique et superficiel ! Le *Tasso*, de Liszt, décousu, incohérent, tantôt grandiose, tantôt forain, est une brillante et bruyante musique d'hippodrome. Avec le Concerto pour violon de Brahms, nous sommes dans la musique dite « grave ». M. Lucien Capet a mérité son grand succès par une étonnante virtuosité ; mais s'il a vaincu les énormes difficultés de cet interminable concerto, il n'a pu vaincre l'ennui qui envahissait nombre d'auditeurs : trilles à satiété, accords, arpèges, gammes vertigineuses, tout cela à l'aigu, et presque jamais de chant ! — Heureusement les *Maîtres Chanteurs* nous ont ramenés à la lumière, à la vie, à la musique enfin ! — Amédée Lemoine.

5 novembre. — Programme supérieurement composé de chefs-d'œuvre appartenant aux écoles les plus diverses ! Un Concerto de Hændel pour deux violons, violoncelles et instruments à cordes, qui est une pure merveille de grâce rythmée, de simplicité dans la grandeur et de belle construction ; de Rimsky-Korsakow, un « Caprice espagnol » étourdissant de verve, de couleur, de fantaisie, de richesse dans l'invention des idées mélodiques, extraordinairement amusant par les rythmes, les combinaisons de timbres et les contrastes, — rhapsodie pleine de soleil, de vie, de mouvement ; de Sibelius, une élégie finnoise, d'une beauté mélancolique et un peu froide, mais de grande distinction ; d'Emmanuel Chabrier, la *Bourrée auvergnate*, orchestrée par Mottl ! Au milieu de ces pièces de haut goût, une nouveauté : *La Chevauchée de la Chimère*, par M. Carraud. C'est une œuvre de valeur, mais qui a semblé un peu pâle, et lente, à côté du reste. Pour peindre « un cheval de gloire qui se lève dans l'aube, avec la griffe d'une Chimère dans ses flancs », il faudrait plus d'élan et de flamme. La symphonie de M. Carraud m'a paru dépourvue d'enthousiasme, et surtout trop incohérente, à la fois pour le développement et pour l'orchestration. Le concert débutait par l'ouverture de *Tannhäuser*, que M. Chevillard dirige avec grande autorité, mais en exagérant un peu la lenteur ou la rapidité dans certains mouvements. Dans ce dernier cas (2e partie de l'ouverture), il y a eu des dessins de violons qu'on saisissait à peine... En somme, admirable concert ! — L.

Concerts Colonne. — *29 octobre.* — On serait parfois tenté de demander grâce à M. Colonne : la quantité et la beauté de ce qu'il nous donne a quelque chose d'accablant. Après l'ouverture du *Roi d'Ys* (redemandée), les *Troyens à Carthage* de Berlioz (dont le *septuor*, chanté au bord de la mer, par une nuit étoilée, n'a pas été assez doux et assez fondu. Certaines entrées avaient trop de relief. Tout cela doit être en demi-teinte !). Et après les *Troyens*, tout le 3e acte de *Siegfried*, d'une richesse, d'une puissance, d'une grandeur toujours étonnantes ! M. Burgstaller, qui remplaçait M. Van Rooy, est un beau spécimen du chanteur allemand Il possède Wagner ; il le chante non seulement avec une grande autorité, mais avec une aisance parfaite. Avant *Siegfried*, il a obtenu un énorme succès dans le chant d'amour de la *Walkyrie*. Il a dit ce chant délicieux comme en se jouant, sans le moindre effort visible, avec une grâce simple et une absence d'affectation qui est rarissime. La voix n'a pas un aussi grand volume que celle de M. Saléza (qu'on a fort applaudi dans les *Troyens*), mais elle est homogène, non gutturale, et conduite avec un goût très sûr. M. Plamondon, avec des qualités bien différentes, est un ténorino plein de charme. Quant à Mme Litvinne, elle est parfaite. Que n'est-elle engagée par M. Gailhard, à

l'Opéra ? Elle aussi, elle soutient les rôles les plus lourds avec une aisance singulière. La voix a une pureté admirable.

5 *novembre 1905*. — M. Colonne semble vouloir nous faire entendre une série d'ouvertures dramatiques de maîtres français : c'était aujourd'hui celle de *Sigurd* de M. Reyer, et le Prélude de l'*Enfant-Roi*, de M. Bruneau. Ce beau prélude, bâti sur des thèmes qui s'opposent, l'un évoquant la vie fiévreuse de Paris, l'autre peignant la tendresse conjugale, un troisième, celui de l'enfant, doux et calme, avait été enrichi, pour le concert, d'un développement qui est comme la glorification du motif de l'Enfant. On l'a chaleureusement applaudi ; il est animé tout entier d'un souffle large et puissant. La *Revue musicale* l'a publié intégralement dans un de ses derniers numéros, et nous avons été heureux de le voir si vivement apprécié. L'intermède symphonique de *Rédemption* terminait la 1re partie. La 2e était consacrée à Beethoven, dont nous avons entendu les deux premières symphonies avec des fragments d'*Egmont*. Mlle Kutscherra a dû recommencer son lied du 3e acte, qu'elle a dit avec beaucoup d'art, mettant un sentiment profond dans la plainte, une vive gaîté dans les phrases où s'exprime la joie. Elle avait déjà chanté avec un grand succès *le Roi des Aulnes* de Schubert. L'orchestre s'est montré supérieur dans l'exécution des symphonies ; j'ai admiré particulièrement sa finesse et sa légèreté dans le finale de chacune d'elles. Une voix d'en haut ayant réclamé plus d'ensemble et de mesure, l'écho répondit « bravo », et ce fut un triomphe pour M. Colonne. — M.

— Nous avons annoncé dans notre dernier numéro les beaux concerts donnés à la salle Pleyel par M. Edouard Risler et consacrés aux 32 sonates de Beethoven. Le grand pianiste se fera entendre les 18, 25 novembre et 2, 9, 23 décembre. Billets chez Durand. — Le 22 novembre (salle Pleyel), concert donné par Léon Moreau, avec le concours de Cossica et Charlotte Lormont.

— Mlle Elisabeth Dalthez, qui a donné son premier concert le 13 novembre, donnera le second (salle Pleyel) le 22 novembre avec le concours de M. Jean Ten-Have. Au programme, Bach, Wagner, Fauré, Liszt, R. Strauss, Saint-Saëns, Popper, A. Coquard, Duparc, Borodine, E. Chabrier.

Londres. — La saison d'automne a été ouverte le 5 octobre au Covent Garden Royal Opera par une représentation de *la Bohême*, avec Mme Melba, Mlle Trentini, MM. Gorgini, Didur et Sammarco. *Un Ballo in Maschera* et *Rigoletto* ont été ensuite inclus dans le programme, qui s'annonce comme des plus intéressants, grâce à une direction aussi habile qu'artistique. Nous devons à M. Neil Forsyth les représentations de la compagnie « San Carlo » de Naples, qui jouit auprès du grand public londonien d'une faveur très légitime. — M. Fritz Kreisler a été applaudi dans le 1er concert du Queen's Hall. Le grand violoniste doit paraître avec Mme Adelina Patti le 10 novembre prochain au Royal Albert Hall. A l'Æolian Hall, les Broadwood concerts comporteront douze séances au cours desquelles seront interprétés des quatuors de Sir Charles Stanford et de M. Cyrill Scott. Au Croydon Grand Theatre, la Royal Carl Rosa Opera, compagnie à sa 35e année de fondation, vient de terminer une longue suite de succès. Parmi les interprètes de *Faust*, *Tannhäuser*, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Lohen-*

grin, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, nous avons remarqué : Miss Hanna Mara (du Royal Opera de Breslau), Miss Doris Woodall et MM. Julien Walth, Charles Victor et Arthur Winckworth.

Au Daly's Theatre, l'opérette de M. André Messager : *Les P'tites Michu*, adaptée à la scène anglaise par M. Henry Hamilton, constitue un des gros succès de la saison actuelle, et les qualités scéniques de Mlle Adeline Genée ajoutent un intérêt spécial à ces représentations.

Dans un décor somptueux, les directeurs du Coliseum ont présenté la scène du *Miserere* du *Trouvère* avec Mme Alice Esty. L'accompagnement des choristes placés sur les estrades monumentales à droite et à gauche de la scène donne à l'ensemble un cachet artistique des plus heureux. — A. R.

Conservatoire. — M. Pierre Lalo, critique musical, a été nommé membre du conseil supérieur des études. MM. Saint-Saëns et Th. Dubois ont donné leur démission.

Soirée Saint-Saens-Marthe. — Le 10 novembre, très belle soirée donnée par M. Marthe, le professeur de violoncelle si estimé, en l'hôtel de M. Parent, et consacrée tout entière aux œuvres de M. Saint-Saëns, qui occupait lui-même le piano. Au programme : le *Deuxième trio*, les *Cloches de la mer* (dont les paroles sont aussi de Saint-Saëns), le *Concertstück* pour violon, la *Deuxième Sonate* (piano et violoncelle), *Clair de lune*, *le Sommeil des fleurs*, *la Feuille de peuplier* (mélodies) et le *Quintette*. Mme Clément-Coulon, de l'Opéra-Comique, MM. Marcel Chailley, Louis Gravrand, Georges Drouet, ont été fort applaudis. M. Marthe, qui a tant d'autorité, s'est surpassé par la netteté, la force expressive et la correction classique de son jeu. Quant au maître, que nous avions la bonne fortune d'entendre exécuter lui-même ses propres œuvres, il nous suffirait de le nommer. Nous avons pris un plaisir extrême, particulièrement au trio et au quintette, compositions singulièrement originales et amusantes, d'une facture toujours *grande*, où tous les styles — depuis la valse jusqu'à l'adagio beethovenien et à la fugue — sont librement employés, avec une fantaisie intarissable et éblouissante.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les recettes officielles des théâtres lyriques, diverses informations et correspondances.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Danse Idylle

(Publié avec l'autorisation de M. DURDILLY Editeur)

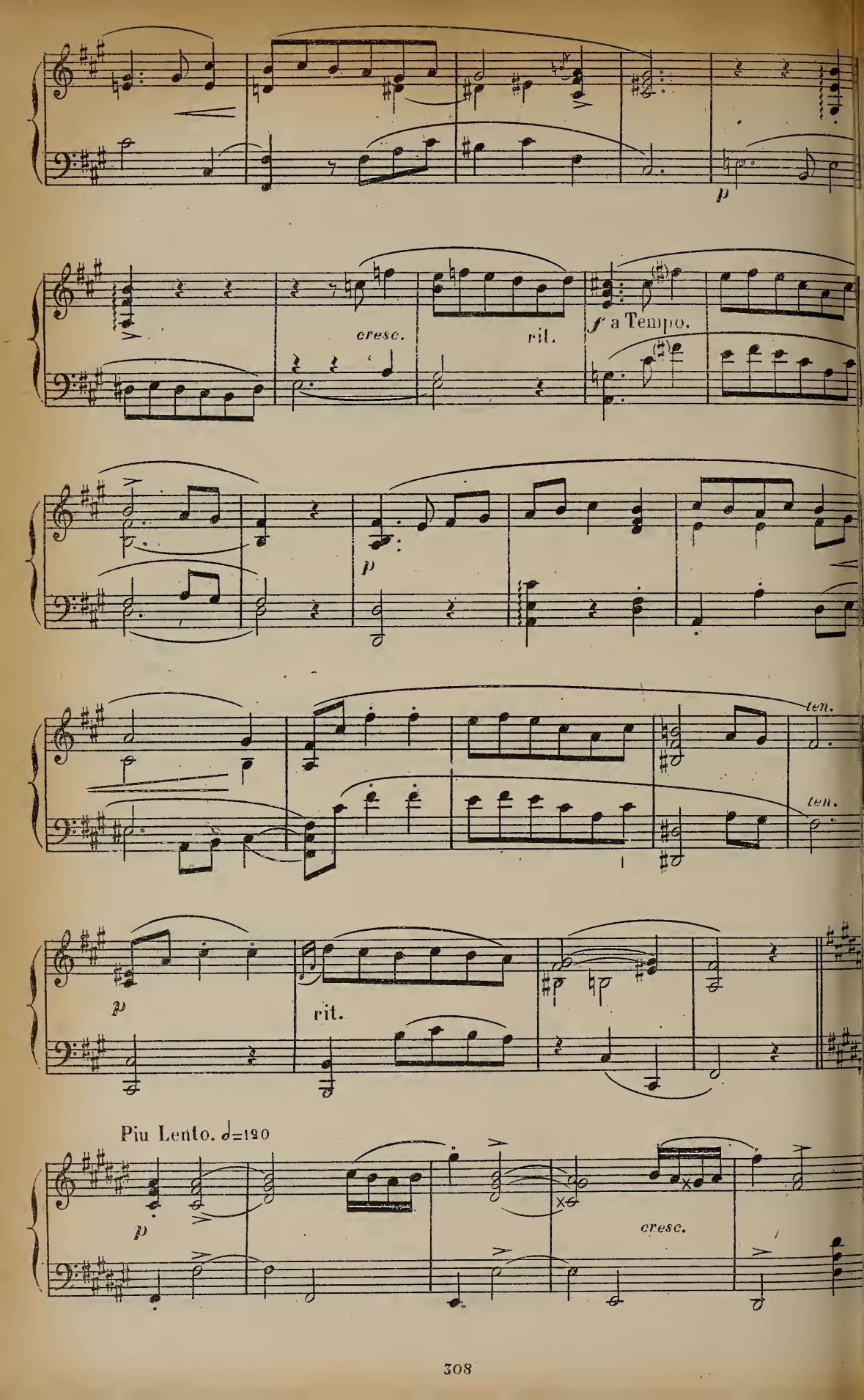
A Miss Isadora DUNCAN

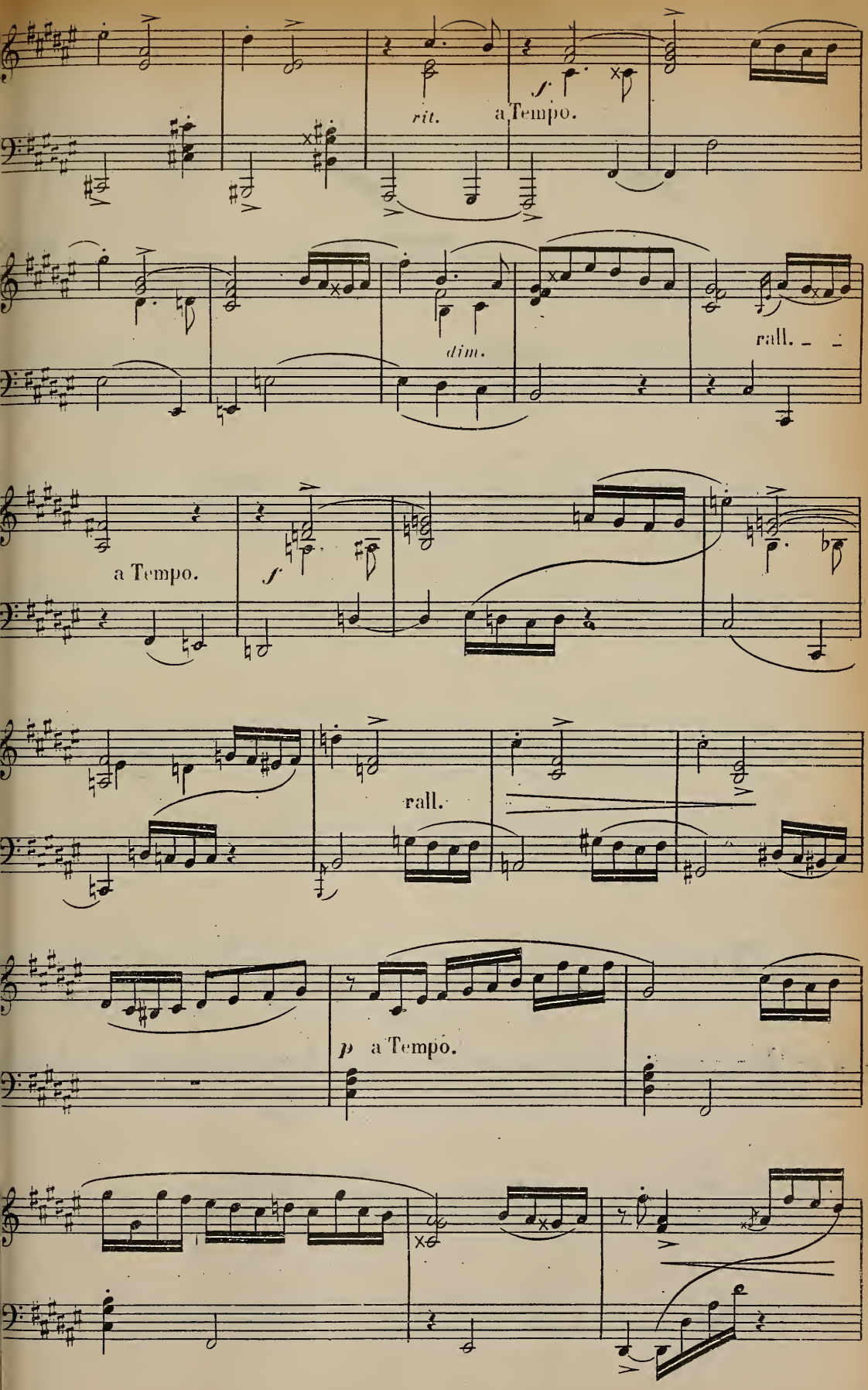
Louis KEYZER

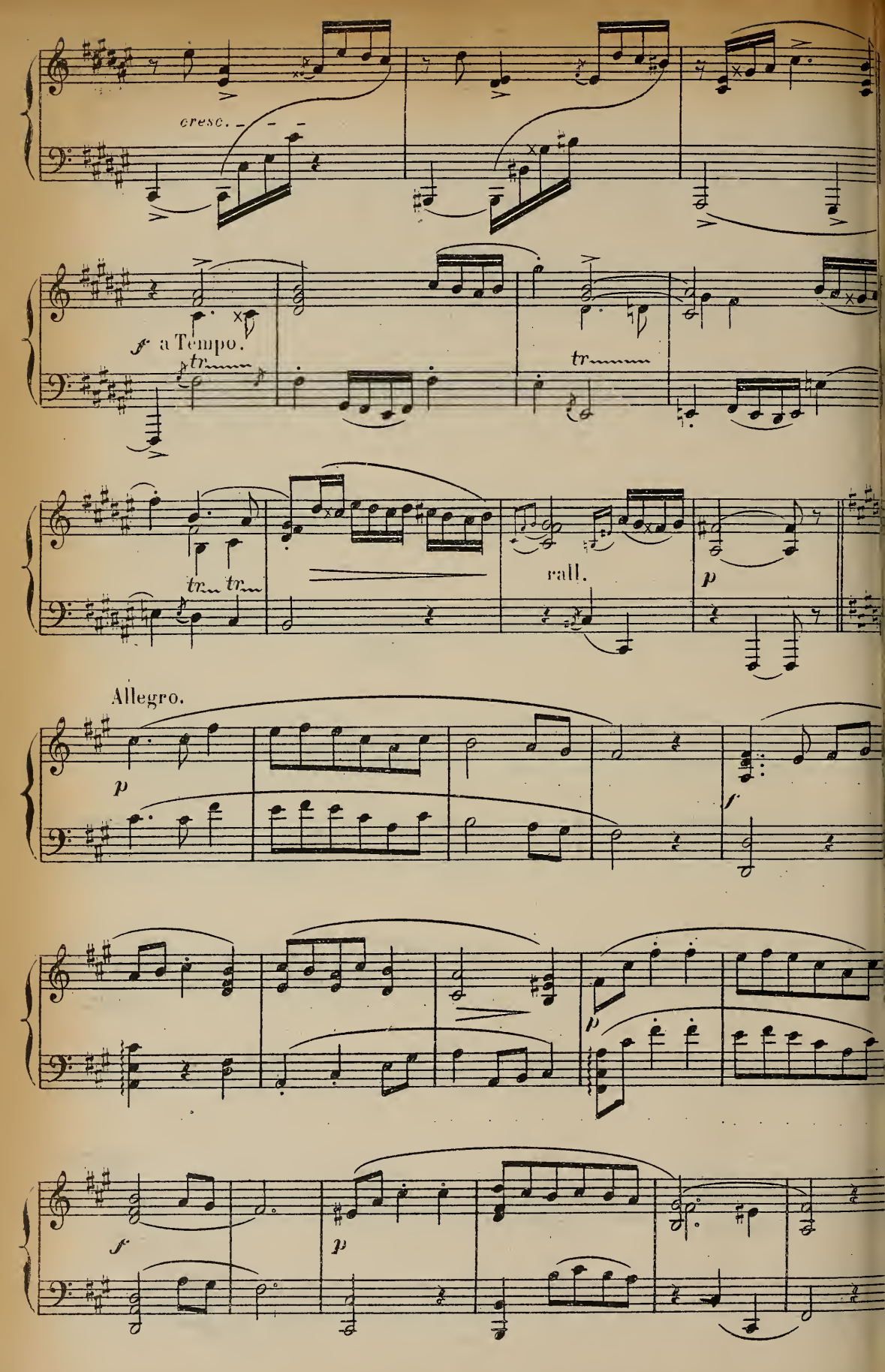
Allegro. (♩=152)

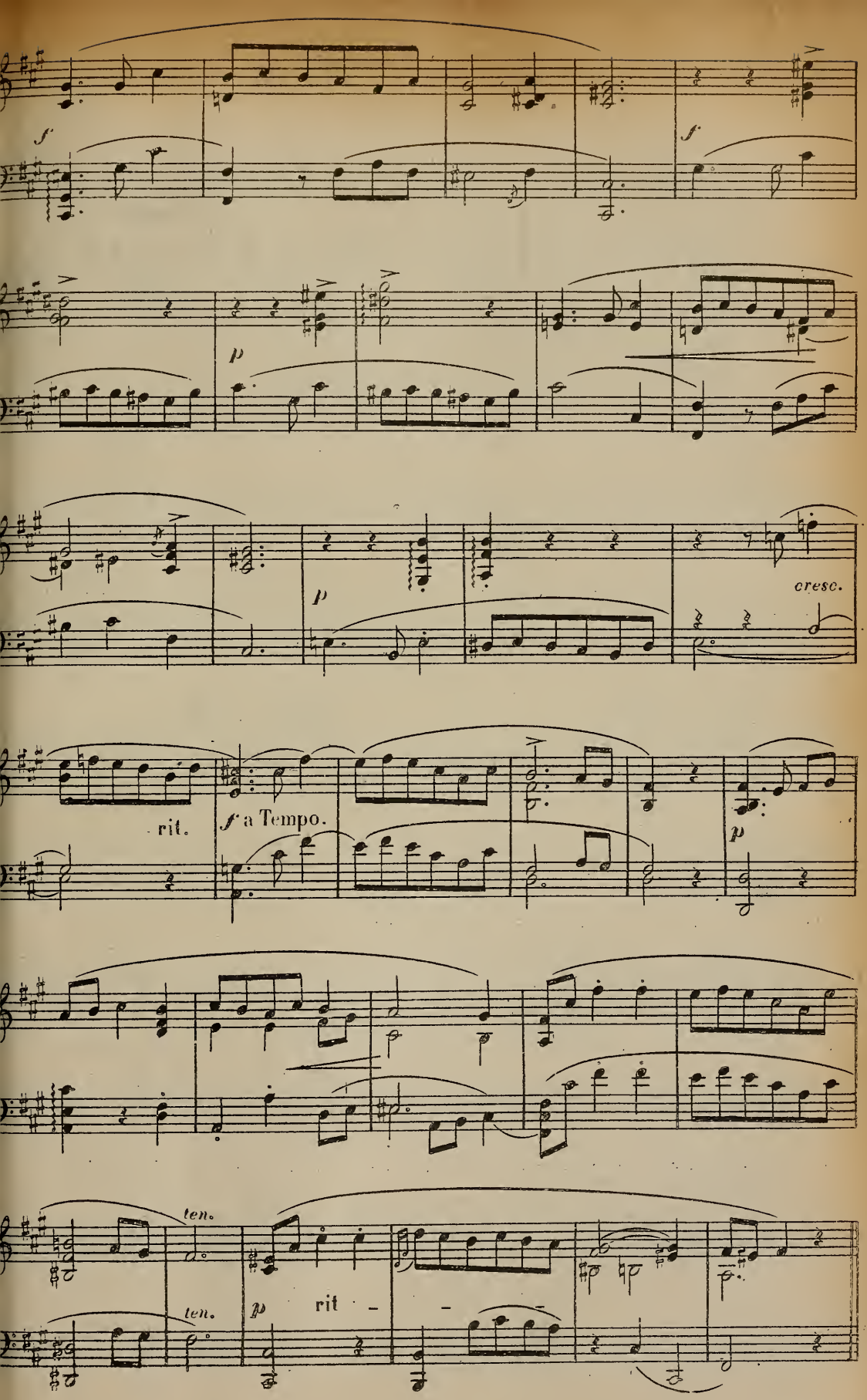
PIANO

TOUS DROITS D'EXÉCUTION DE TRADUCTION
DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS


p
cresc.
rit.
f a Tempo.
p
ten.
ten.
p
rit.
Piu Lento. ♩=120
p
cresc.


rit.
a Tempo.
f
dim.
rall.
a Tempo.
f
rall.
p a Tempo.

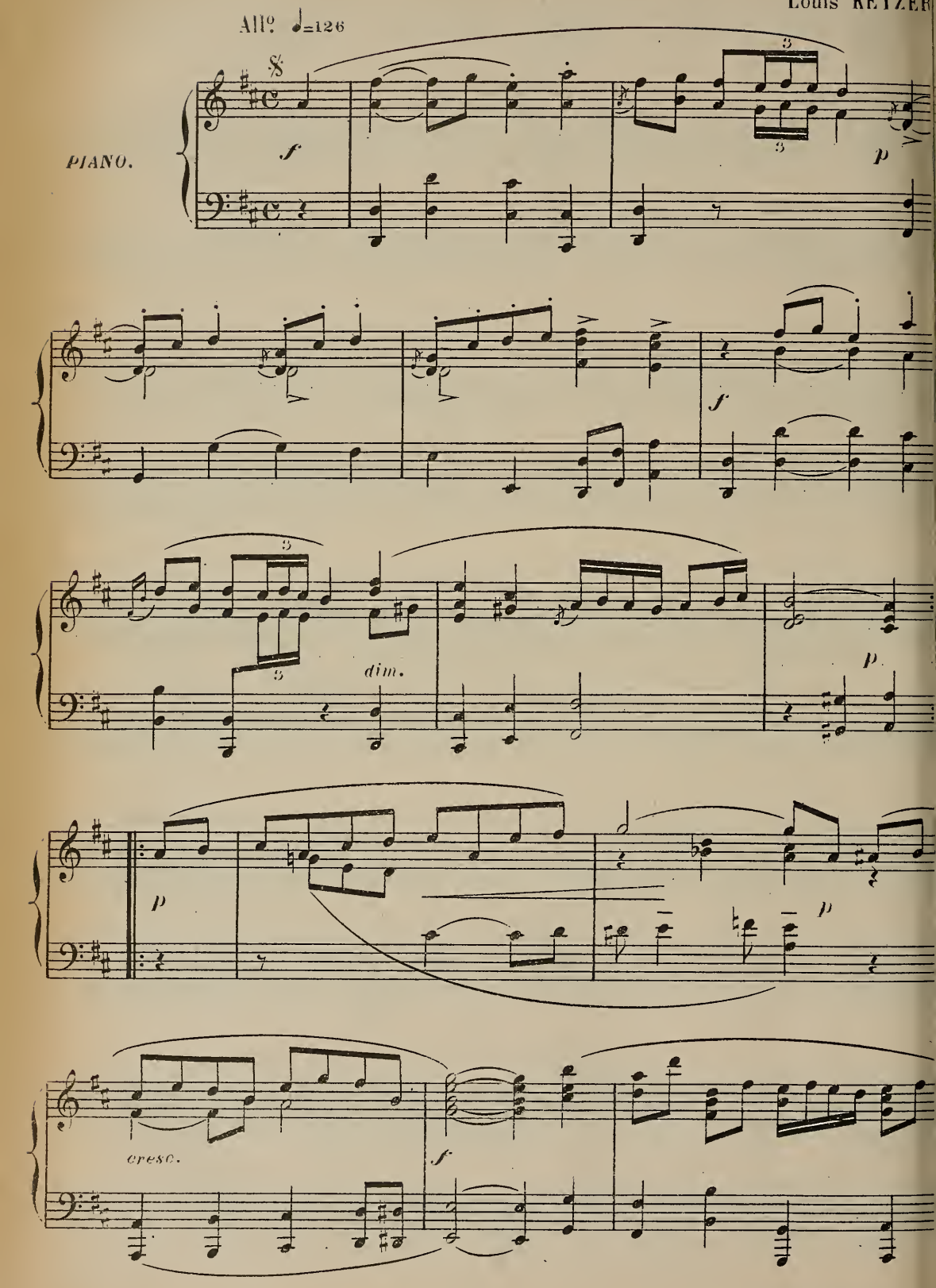

cresc.
f a Tempo.
tr
tr
tr tr
rall.
p
Allegro.
p
f
p
f
p


f
f
p
p
cresc.
rit.
f a Tempo.
p
ten.
ten.
p
rit

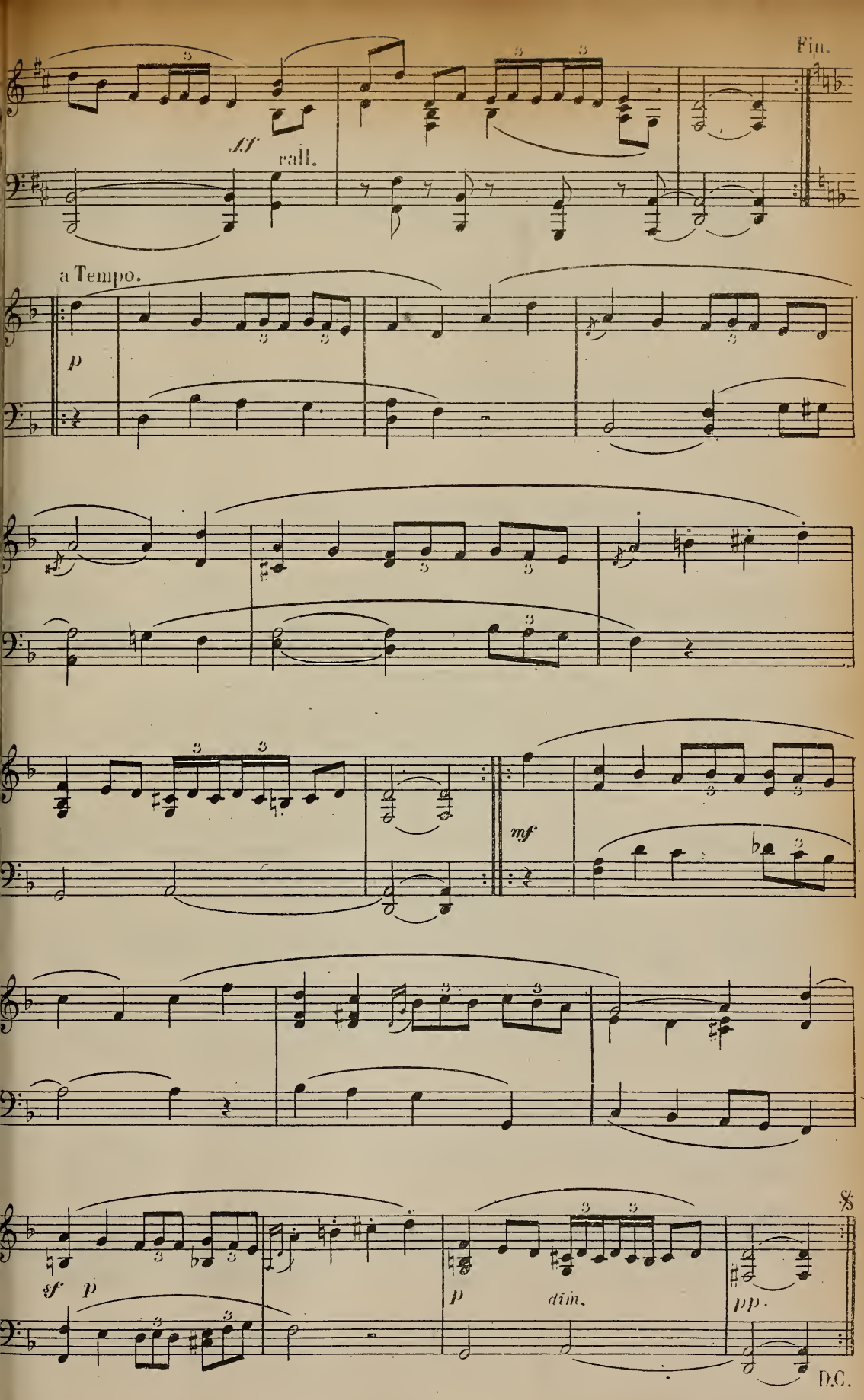
Sous Louis XVI

BOURRÉE

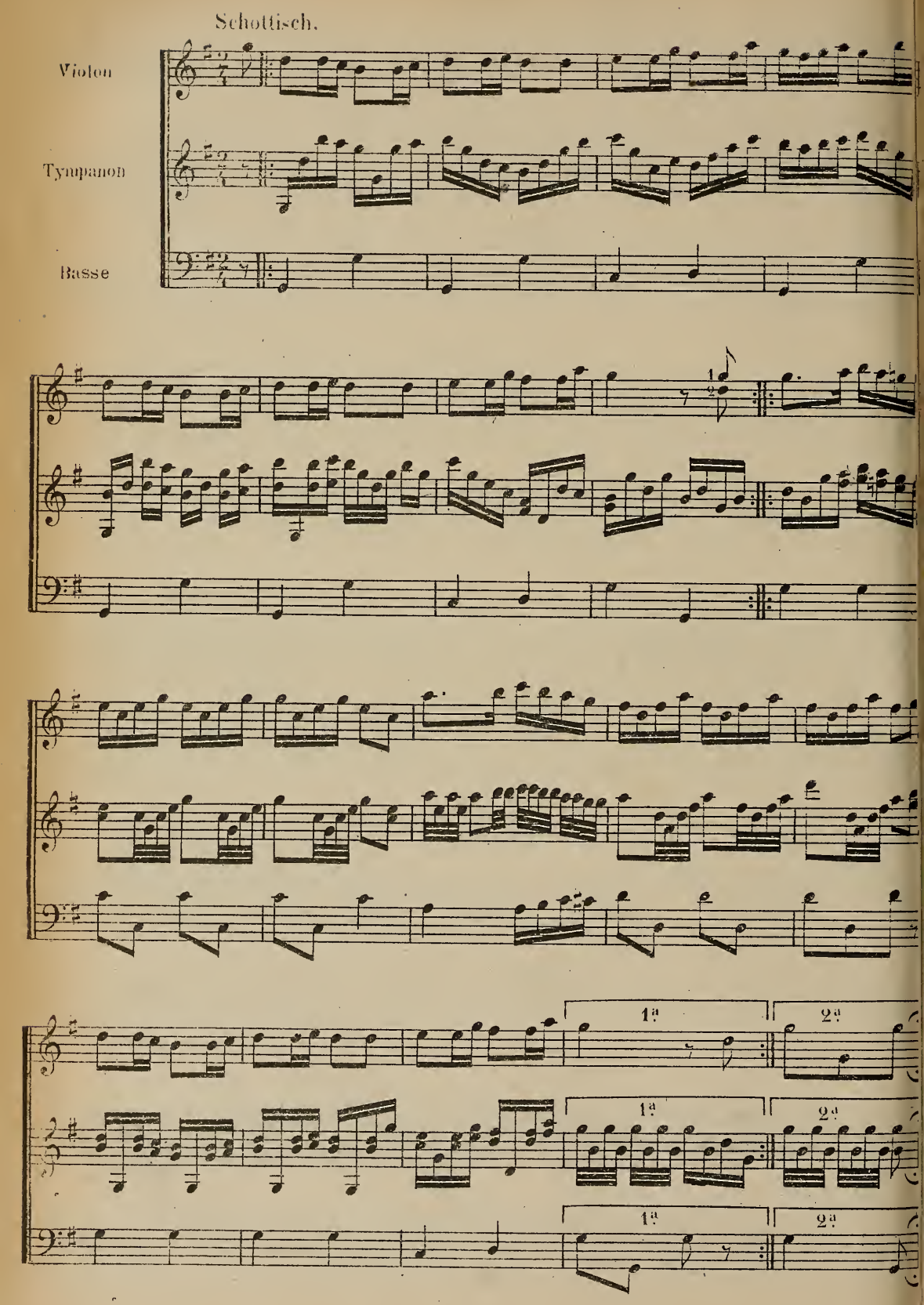
Louis KEYZER



TOUS DROITS D'EXÉCUTION DE TRADUCTIO
DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS P.


Fin.
ff
rall.
a Tempo.
p
mf
sf
p
p
dim.
pp.
D.C.

Danse populaire Suisse



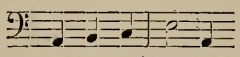
LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

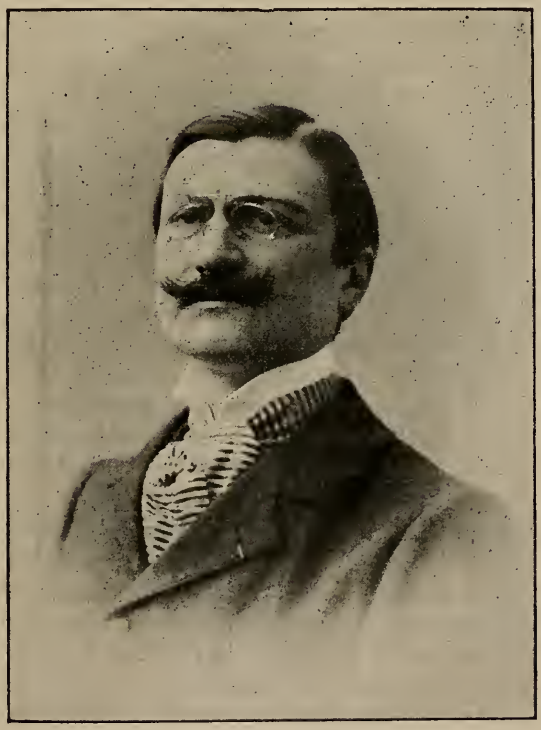
N° 22 (cinquième année) 1er Décembre 1905.

SYLVIO LAZZARI. — ANTOINE BANÈS.



(*Armor*, thème de la mer.)

*M. Sylvio Lazzari est le compositeur du jour. Au sujet d'*Armor, *que M. le Maire de Lyon nous fit entendre, le 22 novembre, au grand théâtre municipal, toutes*



SYLVIO LAZZARI.

les gazettes musicales ont parlé de ce compositeur de haut caractère. Ici, nous voudrions essayer de conclure. Sylvio Lazzari, qui a connu, comme tous les grands artistes, de dures épreuves, a une physionomie très originale : né à Bozen (Tyrol)

en 1860, *ancien étudiant à Munich et à Vienne où il conquit — avec la balafre obligatoire — le titre de docteur en droit, ancien élève de Guiraud et de César Franck pour la composition, naturalisé français, c'est un musicien dont les allures très distinguées, un peu hautaines en apparence, cachent une sensibilité profonde, et qui a connu les rudes années d'apprentissage avant l'heure de revanche qui vient enfin de sonner. Il eut le chagrin de voir un de ses opéras* (la Lépreuse) *annoncé sur l'affiche, au début de l'année, d'un de nos théâtres officiels, d'être même régulièrement convoqué à ce théâtre pour la distribution des rôles, puis de voir son œuvre ajournée, au dernier moment, comme « trop hardie » !..* Armor *est écrit depuis longtemps. Il fut joué en entier au théâtre de Prague en* 1898, *et à Hambourg* (*octobre* 1900) ; *des fragments importants en furent donnés chez Lamoureux, à Monte-Carlo* (*concert du* 6 *avril* 1899), *aux concerts du Châtelet, à la Société Nationale* (26 *avril* 1900), *à Marseille, avec un autre poème très curieux,* Effet de nuit, *que le Conservatoire nous fera, dit-on, entendre cet hiver. Le grand succès qui vient d'être obtenu à Lyon et que soulignent quelques critiques passionnées, est une indication pour les scènes de Paris ; nous espérons qu'il commence, pour Lazzari, une ère nouvelle et décisive.*

Armor, — *légende héroïque et mystique enveloppée par la poésie de la mer bretonne, — est de la même famille que le* Lohengrin *de Wagner, l'*Arthus *du regretté Chausson, le* Ferval *de Vincent d'Indy : héros épris de gloire, ayant fait serment de chasteté, mais éperdûment aimé par une tentatrice royale* (*un peu comme le Renaud de Gluck*). — « *C'est un wagnérien !* » *se sont empressés de dire, en appréciant Lazzari, quelques critiques. Oui, c'est un wagnérien, en ce sens que sa musique est de premier ordre, son orchestre fort et plein, frémissant, très varié, attentif à suivre le poème et à traduire tout l'intérêt dramatique de l'action, sans chercher jamais des effets faciles ; c'est un wagnérien, car il se préoccupe de poser les personnages à l'aide de formules caractéristiques et de* construire *une œuvre à la fois très riche et très claire ; c'est un wagnérien, car il sait admirablement son métier : la foi, la sincérité, la puissance, le sens de la couleur instrumentale, le dédain naturel de tout ce qui est frivole et à côté, le font ressembler à tous les vrais maîtres. Mais il ne faut pas aller plus loin. La partition d'*Armor (*dont le Prélude, en particulier, est un chef-d'œuvre désormais classé) abonde en trouvailles personnelles et hardies. Dans le* Duo *que reproduit notre supplément, on remarquera la très ingénieuse combinaison de deux chromatismes à directions contraires. Tout le* 2e *acte est hors de pair.*

Le seul vœu que j'exprimerais volontiers, c'est que, dans ses compositions ultérieures, au lieu de couper si souvent son style par des changements de direction (comme le veut d'ailleurs la loi du théâtre), M. Sylvio Lazzari prolonge un peu plus — à l'exempte de Wagner — le développement de ses idées mélodiques, et ne dédaigne — toujours à l'exemple de l'auteur de la Tétralogie — *ni la marche triomphale ou funèbre, ni le quatuor ou le trio vocal complet, en un mot ces épisodes qui, sans arrêter l'action et sans tomber dans la banalité, viennent en aide à l'auditeur et le rafraîchissent. Il y eut un peu d'excès dans sa première manière. Souhaitons que, sans rien perdre de sa personnalité, qui est celle d'un grand et noble artiste, il fasse quelques concessions au public dans le sens de la grâce et du pur agrément.*

La Direction du grand théâtre de Lyon a très brillamment monté Armor. *La scène où la mer brise toutes barrières et fait irruption a même été mieux présentée*

*qu'une scène analogue, à Paris, dans l'*Etranger *de Vincent d'Indy. Parmi les chanteurs, Mlle Jansen et M. Verdier, qui avaient des rôles très difficiles à chanter, méritent de chaleureuses félicitations, à partager avec l'orchestre qui fut excellent. — J. C.*

***

La Revue musicale *est éclectique, parce qu'elle est étrangère à toute coterie. Avec le fragment d'*Armor, *nous publions quelques extraits du ballet* le Péage, *que M. Banès vient de faire jouer avec succès à Genève. Ceci, ce n'est plus de la musique dramatique : c'est du divertissement. Ce genre vent de l'élégance, du badinage et de l'esprit. M. Antoine Banès, Parisien de Paris, y réussit à souhait; voici quelques notes sur les œuvres de ce compositeur estimé.*

Un petit théâtre, blotti en un sous-sol, presque une cave, de la rue Auber, un théâtre où l'on descend pour trouver sa place au contraire de l'usage journalier, a mérité quelque renom. L'opérette, avec Fleur de thé ; *la comédie, avec* le Cabinet Piperlin, *successivement ont régné là, non sans quelque faveur. Là débute, comme compositeur, Banès, avec un acte ;* la Nuit de noces, *en 1881.*

Toto, *1892, trois actes représentés au théâtre des Menus Plaisirs, obtient un succès de vogue très brillante. Puis viennent sur la scène des Bouffes Parisiens,* le Bonhomme de neige, Nuit d'amour ; *au théâtre des Folies dramatiques,* le Roi Frélon.

L'Opéra-Comique accueille et fait applaudir deux actes : Madame Rose, la Sœur de Jocrisse. *Ces courtes partitions procèdent d'un genre, autrefois dit la comédie à ariettes, où Grisar, Adam, après Nicolo et Dalayrac, ont excellé. La rencontre peut être encore très agréable de ces alertes badinages. Banès a de l'esprit, de l'élégance. Sa musique est bien parisienne, sans tomber jamais à se faire boulevardière. C'est dire qu'elle se gare de la vulgarité.*

Banès a écrit et fait représenter des ballets : l'an passé, Mademoiselle Cyclamen, *à Aix; hier,* le Péage, *au grand théâtre de Genève.*

Enfin, il guette l'occasion de produire quelque œuvre nouvelle : un Chevalier d'Eon, *une* Léda, *l'un et l'autre avec la complicité de notre ami et collaborateur, Augé de Lassus.*

MM. Isola et la Direction de l'Opéra.

Le privilège de M. Gailhard devant expirer prochainement, les frères Isola ont posé leur candidature et fait au Ministre de l'Instruction publique les propositions suivantes :

1° Acceptation du cahier des charges ;

2° Garantie artistique d'une personnalité musicale ;

3° Garantie financière (3 millions 800.000 francs) ;

4° Création de quatre concours d'opéra avec 200.000 francs de prix à distribuer ;

5° Réfection du matériel du répertoire ;

6° Sept opéras nouveaux en plus des ouvrages imposés par le cahier des charges ;

7° Représentation quotidienne à l'Opéra pendant la saison théâtrale ;

8° Création d'un Théâtre populaire contenant 4.000 places à 50 centimes, 1 fr. 50 et 2 francs.

Les frères Isola ont, avec l'esprit de grande entreprise et l'habitude du succès, une grande qualité : ils connaissent et marquent nettement les limites de leur compétence. Leur candidature mérite sérieux examen. Il y a cependant un peu d'excès dans leur programme. Les quatre « concours » sont superflus : d'abord, ce système est condamné ; en second lieu, l'Opéra n'est pas un champ d'expériences. Les représentations « quotidiennes » paraissent difficilement réalisables sans un abaissement du répertoire. Tout le reste est bien séduisant ! L'essentiel est qu'on mette un terme à la misère et à la routine, à la parcimonie étrange (voir la mise en scène du *Freischutz*) ! et surtout à l'habitude de « tripatouiller » les chefs-d'œuvre, qui règnent actuellement dans notre Académie de musique.

Notes sur la musique orientale. — Au Sénégal. — Aux Indes néerlandaises.

De Bamako (Haut-Sénégal et Niger), 13 octobre 1905.

Monsieur le Directeur de la Revue musicale,

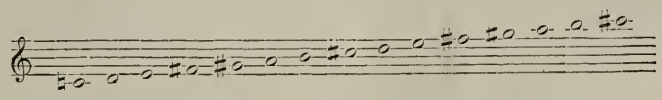
J'ai l'honneur de vous envoyer aujourd'hui ma très modeste contribution à l'important travail que vous poursuivez. Dès mon retour en France, je vous ferai parvenir les clichés des épreuves au charbon que je vous adresse aujourd'hui ; je n'ai pas cru devoir confier à la poste un colis aussi fragile.

Veuillez agréer, etc... BELLILE.

Des photographies envoyées par M. Bellile, nous détachons aujourd'hui la suivante :

MARIMBA, OU PIANO RUDIMENTAIRE, DU SÉNÉGAL.

Cet instrument, dont nous avons déjà reçu plusieurs exemplaires venus de diverses régions de l'Afrique, a une échelle de 15 sons (comme un des systèmes *parfaits* des anciens Grecs !). Aucun d'eux n'établit un rapport exactement analogue à ceux de notre gamme européenne. *Approximativement*, on a la série suivante :



Il ne faut songer ici ni à notre gamme mineure de *la*, ni à notre gamme majeure du même ton. C'est un système *sui generis* dont notre notation ne peut donner qu'une idée grossière. M. l'abbé Trille, missionnaire, l'a parfaitement caractérisé dans la lettre que nous avons déjà publiée.

Batavia, 2 octobre 1905.

Monsieur,

Après avoir vécu 28 mois dans ce pays, je constate qu'il ne s'y trouve aucun photographe amateur capable de procurer les documents qui vous intéressent ! Permettez-moi de vous adresser quelques clichés contenant des renseignements utiles.

BATAVIA : GENDANG (TAMBOUR).

Voici quelques indications bibliographiques :

*MM. de Saye et fils (18, rue des Fossés-Saint-Jacques, Paris) ont publié une brochure importante, l'*Art japonais, *écrite en 1895 par M. Jules Lefaivre, aujourd'hui consul général de France à Hambourg ; elle contient des données complètes sur la musique japonaise. A signaler aussi le livre de Chailley-Bert,* Java et ses habitants ; *celui de Jules Leclercq,* un Séjour dans l'île de Java, *et la relation de voyage du capitaine Bernard :* A travers Java et Sumatra.

Je me tiens à votre entière disposition pour tout service ou renseignement

BATAVIA : DANSE DES MAINS : XYLOPHONE, JEU DE TIMBRES EN FORME DE CLOCHES, REBAB (VIOLONCELLE), SOULING (FLUTE) ET TAMBOUR.

complémentaires que vous jugeriez utile de me demander à une date ultérieure. Veuillez agréer, etc...

PAUL SERRE.

De la Guinée (le nom de l'expéditeur n'est pas sur la lettre d'avis), du Tonkin (id. par les Messageries fluviales et le bateau *Manche*) et de Chine par les soins de M. Lefeuve, nous avons reçu des caisses d'instruments de musique curieux, dont nous parlerons dans la suite.

Lettres inédites de musiciens : Un pensionnaire de l'Académie de musique au XVIIIe siècle (*suite*).

Pour varier, nous donnerons aujourd'hui trois documents concernant un chanteur du XVIIIe siècle (pensionnaire de l'Académie royale de musique), — chanteur bohême, qu'on ne s'étonnerait pas de trouver dans le *Roman comique* de Scarron, ou dans le *Capitaine Fracasse* de Th. Gautier. — Nous extrayons ces documents de la colossale et splendide collection de documents sur l'histoire du théâtre (autographes et gravures) dont M. Louis Mors est propriétaire et dans laquelle l'obligeant ingénieur veut bien nous autoriser à puiser. Cette collection a été constituée par la grande tragédienne Rachel, et récemment acquise à l'Hôtel des ventes.

A Monsieur le greffier de l'Hôtel de Ville de Paris.

Paris, ce 16 janvier 1751.

J'ai reçu, Monsieur, ce que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer hier, avec beaucoup de joye, voyant bien qu'on ne m'oubliait point... Je pense, Monsieur, que vous ne regretterez pas la raison que je vais vous dire ici, vous priant instamment de me pardonner toutes les importunités que je vous ai occasionnées, depuis que j'ai l'honneur d'être sous votre direction. Il est vrai, Monsieur, j'avais bien besoin de ce que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer hier ; mais je vous assure que j'ai

bien plus besoin d'un chapeau, car le mien n'est pas mettable, étant troué de tous les côtés : et surtout dans la saison où nous sommes, l'on est bien aise de se couvrir, principalement, Monsieur, par rapport à la voix qui s'enrhume fort aisément. Je serais fort charmé aussi, Monsieur, d'avoir une bourse, car je n'aime point porter les cheveux en abbé, cela m'est à charge. Si vous pouviez, Monsieur, me faire avoir cela pour demain, vous me feriez beaucoup de joye, et cela m'occasionnerait à m'habiller demain pour aller à la messe. Pour ce qui est du linge, je n'ai ni chemise garnie, ni manche, je n'ai que des chemises de nuit. Si j'avais seulement deux paires de manches, cela me suffirait et je serais fort proprement habillé. Vous pouvez examiner, Monsieur, si dans ce que je demande il y a du superflu. Mais je vous prie en grâce, Monsieur, de ne point oublier le chapeau.

Je suis, Monsieur, de tout mon cœur,

Votre tres humble serviteur,

CARDINET,

de l'Académie royale de musique.

Voici deux autres documents qui compléteront le portrait de Cardinet :

A Versailles, ce 13 décembre 1750.

Je joins ici, Monsieur, les ordres du Roy, nécessaires pour faire transférer des prisons de la ville d'Orléans en celles de l'Hôtel de Ville, le s. Cardinet, acteur chantant de l'Académie royale de musique. Vous pourrez charger de leur exécution tel officier des gardes archers de l'Hôtel de Ville que vous jugerez à propos. J'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

D'ARGENSON.

Toute bonne comédie ne doit elle pas se terminer par un acte de clémence ?
Voici une troisième pièce, qui, comme autographe, est la plus importante :

DE PAR LE ROY

Il EST ORDONNÉ *au geôlier des prisons de l'Hôtel de Ville, où est actuellement détenu le s. Cardinet, acteur chantant de l'Académie royale de musique, de le mettre en liberté ; quoy faisant il en sera bien et valablement déchargé. Fait à Versailles, le 26 janvier 1751.*

LOUIS (*contresigné :* D'ARGENSON).

Sur le chanteur Cardinet, nous avons recueilli, aux archives de l'Opéra, les renseignements suivants :

Cardinet, que sa vie dissipée contraignit à quitter l'Opéra au bout de quelques mois de service, ne figure sur les livres qu'à partir du mois d'août 1750 (il aurait débuté en juillet) parmi les hautes-contre. Au mois de décembre 1750, le comptable lui retenait le mois précédent, parce qu'il n'avait point rendu une avance faite antérieurement. En novembre et décembre 1750, Cardinet, absent *sans congé*, se met dans le cas d'être emprisonné (!). C'est ce qui lui arrive en janvier 1751. Ce mois-là, il ne toucha que 11 livres 3 sols 2 deniers, pour les dix derniers jours du mois durant lesquels il avait joué. En mai 1751, il est mis à l'amende de 3 livres « pour avoir manqué à l'Opéra le mardy 11 mars 1751 » ; le vendredi 11 juin, nouvelle amende pour manquement au service (absence). Cardinet touchait 33 livres 6 sols 8 deniers par mois.

Le 4 juin, il est supposable qu'il dépensa en nopces et festins les 30 livres qu'il s'était fait avancer quelques jours auparavant par le caissier de l'Opéra.

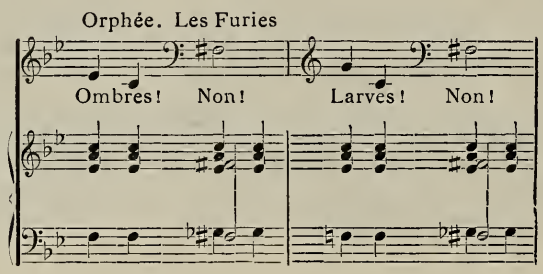
A partir de cette époque, il ne figure plus sur les listes d'émargement. Comme chanteur, il n'occupa jamais qu'une place très secondaire. — Comme on le voit, les mœurs d'autrefois étaient plus dures qu'aujourd'hui pour les artistes !

Questions d'harmonie.

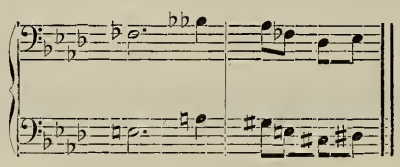
Strasbourg, 23 novembre 1905.

Monsieur le Directeur,

Le passage du Freischütz *que cite la* Revue musicale, *et où on trouve un changement enharmonique simultané dans deux voix différentes, n'est pas isolé. Berlioz, dans son* Grand Traité d'instrumentation, *signale un passage, d'ailleurs célèbre, de l'*Orphée *de Gluck :*



Bussler (Partitur-Studien, *p. 121*) *cite cet exemple de Fr. Kiel, op. 80,* 2e *Requiem :*



Le même Bussler (ibid.) renvoie à la Lehre vom Orchestersatz, *p. 306, où se trouve un exemple analogue de Mozart.*

Veuillez agréer, etc.

H. Mumme.

Lille, 19 novembre.

Monsieur,

Le texte de Weber que vous citez (sol ♭ contre fa ♯) donnerait lieu à de longues réflexions concernant la théorie musicale. Un mot seulement !

Entre le sol ♭ et le fa ♯ il y a (pour me servir d'un langage simplifié) un intervalle qui équivaut à $\frac{34}{1000}$ *d'octave, soit un intervalle équivalent à 1/6 de ton. Cette écriture traduit donc une dissonance très sensible, à la condition que les exécutants jouent et chantent exactement ce qui est écrit, et ne confondent pas des notes distinctes !*

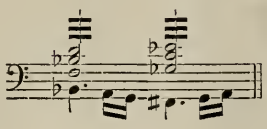
Votre lecteur bien dévoué,

Emile Dusselier.

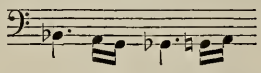
Paris, 19 novembre.

Cher Monsieur,

C'est, je crois, pour une raison d'exécution que, dans le passage suivant :

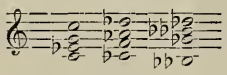


Weber a substitué un fa ♯ au sol ♭ qui serait l'harmonie normale. Il a voulu éviter une gaucherie aux instruments qui auraient malaisément attaqué



Il n'en est pas de même pour Gluck : il a voulu produire un effet de férocité en employant une dissonance qui est très caractéristique, à la condition qu'on l'exécute avec justesse.

Quant à la modulation



elle est toute moderne, et n'existe certainement pas dans les classiques (1).

Votre bien dévoué,

X.

Au sujet de la modulation enharmonique en général, nous reproduirons ici les textes les plus intéressants que les lecteurs de la Revue musicale *voudront bien nous signaler.*

Théâtres populaires et théâtre lyrique : M. Henri Turot.

Nous avons sous les yeux le Rapport relatif à la création d'un théâtre populaire, présenté par M. Henri Turot, conseiller municipal de Paris et conseiller général de la Seine. Ce Rapport, qui expose et défend un projet de M. Camille de Sainte Croix, a été lu le 25 de ce mois à la commission consultative des théâtres. Très étudié et très complet, il comprend 23 pages d'impression. M. Turot, qui a évalué dans leurs moindres détails, les dépenses et les recettes probables, conclut avec beaucoup d'ampleur : il demande quatre théâtres nouveaux — trois dans les quartiers excentriques, et un théâtre central — pour lesquels il faudrait, d'après lui, 7,228,000 fr. de dépenses (première année), dont 3,928,000 fr. pour la création. La recette prévue pour les douze premiers mois d'essai serait (en tout) de 2,800,000 fr. — Résolument, M. Turot repousse l'intervention d'un Mécène qui doterait généreusement Paris de ces nouveaux organes, et il propose le moyen suivant, fort ingénieux :

« *Une émission de bons, une loterie, sont des mouvements d'argent où tout le*

(1) Au sujet de cette modulation, une coquille typographique s'est glissée dans notre dernier numéro (sol ♭ *majeur*, au lieu de *mineur*) ; nos lecteurs ont certainement rectifié d'eux-mêmes. — Parmi les très nombreuses lettres que nous avons reçues (et qui se répètent souvent), nous reproduisons seulement les plus caractéristiques, avec lesquelles nous sommes d'accord.

monde participe égalitairement avec des avantages distincts de l'œuvre même pour laquelle on les a autorisés. Une loterie surtout produit un capital certain, libre de tous engagements, et quitte de toutes responsabilités, puisque ce capital est issu d'une masse anonyme d'acheteurs de billets bornant leurs droits sur les sommes réalisées à une juste participation dans le tirage correct des lots publiquement offerts. Il n'y a donc que l'argent d'une émission de ce genre qui puisse commanditer une entreprise dont le caractère est de ne comporter aucune restitution de souscription, aucun payement de dividende, de ne devoir jamais se plier à des exigences de prêteurs intéressés, encore moins à des tyrannies capricieuses de donateurs fantaisistes. »

Le travail si soigné de l'honorable rapporteur donnerait lieu à beaucoup d'observations. Mais nous ne voulons pas embrouiller une question pour laquelle il y a déjà un nombre exagéré de commissaires, de projets et d'idées de toute sorte. Nous souhaitons vivement qu'on aboutisse, tout en nous montrant peu optimistes. Espérons que quand on aura des théâtres populaires, on se préoccupera de créer un *art populaire*. Nous n'en avons pas ; nous en avons même de moins en moins. Avant de créer à grands frais des théâtres nouveaux, pourquoi ne pas tirer parti de ce qui existe déjà ? M Turôt veut, pour la musique, qu'on fasse revivre « l'ancien répertoire ». Le théâtre de l'Opéra-Comique n'avait il pas été reconstruit pour cela ?

Le Trocadéro et M. Gustave Lyon.

M. Gustave Lyon veut bien nous communiquer la note suivante que la *Revue musicale* reproduit avec empressement. Directeur de la grande maison Pleyel, ancien élève de l'Ecole polytechnique et de l'Ecole des mines, et hautement qualifié, par conséquent, pour étudier avec précision un problème de science musicale, M. Gustave Lyon a rendu un réel service public, en éclairant cette question obscure et si importante de l'acoustique des grandes salles. Nous sommes assurés que M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et son administration, toujours préoccupés de réaliser des progrès comme aussi d'appliquer le principe *suum cuique*, tireront parti de travaux où tant d'efforts et de compétence technique ont été dépensés, sans qu'il en coutât rien à l'État.

Il y a plus d'un an, la *Revue musicale* voulait bien porter à la connaissance du public que des essais avaient été entrepris au Trocadéro, à l'effet d'analyser quelles étaient les défectuosités que présentait, au point de vue acoustique, cette immense salle, d'en rechercher les causes et d'en trouver les remèdes.

La direction des Beaux-Arts, qui s'intéressait d'une façon toute spéciale aux perfectionnements de la salle du Trocadéro pour développer son utilisation artistique, m'avait très libéralement concédé le droit de faire, à mes frais, toutes les expériences qui me sembleraient utiles.

C'est ainsi que le premier obstacle que l'éminent architecte du Trocadéro, M. Bourdais, avait craint de voir s'élever sur la route de l'analyse, c'est-à-dire l'absence de crédits, s'est trouvé écarté de la façon la plus simple, par la suppression même de toute demande de crédit.

Les concours dévoués, et pour un grand nombre gracieux, qui m'ont été prêtés à cette occasion, m'ont permis de réaliser toute la série d'expériences qui dès le début avaient paru nécessaires pour solutionner la question posée.

Tout le personnel du Trocadéro, y compris l'honorable M. Bourdais, un groupe de collaborateurs de la maison Pleyel, des mélomanes, des membres de l'Institut, du bureau des Longitudes, des professeurs et des savants émérites en me prêtant, avec la meilleure bonne grâce, leur concours simultané, m'ont permis de mener rapidement à terme le travail d'analyse.

Des procédés d'observation absolument rigoureux m'ont amené, en définitive, à savoir que de chaque point de l'estrade du Trocadéro, un son de durée aussi courte que possible (en l'espèce celui produit par une claquette de bois) était perçu, accompagné d'un écho, de différents points parfaitement déterminés de la salle.

Une fois en possession du relevé des points correspondants d'émissions et d'échos, une nouvelle série d'études (études de cabinet alors) furent entreprises à l'effet de rechercher les causes de ces échos dûment constatés.

La géométrie dans l'espace et la descriptive avec lesquelles nos jeunes années de l'Ecole polytechnique avaient été bercées nous furent d'un puissant secours pour solutionner le problème qui se posait à nos réflexions.

Les concours les plus remarquables me furent assurés.

Je dois ici, en passant, signaler la collaboration particulièrement précieuse d'un jeune ingénieur de l'Etat, M. René Dubrisay.

A la suite de nombreuses épures, des conclusions précises furent tirées.

J'avais acquis la conviction, sur le papier, que le son émis d'un certain point de l'estrade et qui produisait un écho en un certain point de la salle, ne le pouvait faire qu'à cause d'une région parfaitement définie de la surface intérieure du Trocadéro. Des appareils à l'aspect un peu monumental (mais il faut bien, dans une expérience de mouvements vibratoires dont les longueurs d'onde atteignent jusqu'à 10 mètres, avoir des appareils un peu différents des microscopes connus) furent construits et amenés dans la salle du Trocadéro, afin de vérifier non plus seulement sur le papier, mais *de auditu* et de la façon la plus nette (7 ou 8 cas étant choisis dans les conditions les plus différentes), que c'était bien les régions de la surface intérieure du Trocadéro que l'analyse géométrique nous signalait comme coupables, qui étaient en effet les coupables.

Dès lors, en procédant de proche en proche, il nous a été facile de circonscrire sur lesdites surfaces intérieures du Trocadéro toutes les parties nocives; il nous était même possible de mesurer la nocuité relative de telle ou telle partie, et c'est ainsi que des conclusions d'ordre pratique purent être émises sur l'action néfaste des différentes régions de la surface interne de la salle.

Dans une troisième série d'expériences qui ne dura pas moins de six mois, le problème de la *correction* des surfaces dangereuses fut posé, étudié sous toutes ses faces et finalement résolu.

Aujourd'hui, lors de la construction d'une salle, on pourra, on devra prévoir quel sera le rôle de chacune des portions des surfaces intérieures de la salle, et l'architecte constructeur devra, avant tout, disposer ces surfaces, soit comme orientation, soit comme courbure, de façon que l'écho fatal ne se produise en aucun point voisin d'un auditeur. Mais, lorsqu'on a affaire à une salle déjà construite ou lorsqu'une nécessité esthétique empêchera d'adopter la solution rationnelle indiquée par la géométrie, il sera désormais loisible de rendre à peu près négligeable l'action dommageable de ces surfaces en réduisant à peu près à zéro leur rôle au point de vue *répercussion sonore*.

Pour cette dernière partie des expériences, le regretté M. Marey nous avait accueilli avec son libéralisme bien connu, dans sa magnifique installation du parc des Princes.

Aussitôt que ces travaux furent terminés et que les conclusions absolument précises en furent tirées, nous pensâmes que la correction du Trocadéro, qui

était une chose extrêmement pratique et de dépense très faible, allait être promptement réalisée.

Nous avions compté sans les justes préoccupations de l'éminent M. Bourdais, qui trouva plus sage qu'une Commission de hautes personnalités scientifiques fût appelée à reprendre pour ainsi dire les travaux d'analyse déjà accomplis.

C'est avec une joie non dissimulée que j'acceptai la nomination de cette Commission qui devait certainement, et mieux que moi, résoudre le problème posé à ses réflexions : améliorer les conditions acoustiques du Trocadéro.

Cette Commission s'est réunie plusieurs fois et, contrairement à beaucoup de commissions, elle a abouti en faisant siennes les conclusions de mes travaux et le programme du traitement à appliquer à la salle du Trocadéro.

Cette Commission, instituée à l'effet de rechercher les moyens propres à améliorer l'acoustique de la salle des Fêtes, se composait de :

Président. (Le Président était le regretté M. Scellier de Gisors, Inspecteur général des bâtiments civils, aujourd'hui décédé. M. l'Inspecteur général Guadet assure son service.)

Membres : MM. Bourdais, architecte du Palais du Trocadéro ; Brunel (Dr Blondel), compositeur de musique; Charpentier (Jules), membre du bureau des Longitudes ; Chapuis, professeur de physique à l'Ecole centrale ; d'Estournelles, chef du bureau des Théâtres, de la Conservation des palais et du mobilier national ; Landrin, administrateur du Palais du Trocadéro ; Lyon, ingénieur civil (directeur de la maison Pleyel, Wolff, Lyon et Cie) ; Maréchal (Henri), compositeur de musique, prix de Rome ; Mercadier, directeur des Etudes à l'Ecole polytechnique ; Picot, chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux ; Pierné, compositeur de musique, prix de Rome ; Pillet, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; Perdreau, chef du bureau de la liquidation des dépenses et du contentieux ; Violle, membre de l'Institut, maître de conférences à l'Ecole normale supérieure, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; Picot, sous-chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux (secrétaire) ; Dumonthier, sous-chef du bureau des Théâtres, de la Conservation des palais et du mobilier national (secrétaire) ; René Dubrisay, élève ingénieur des manufactures de l Etat, et Sarraz, professeur de géométrie descriptive et de physique, convoqués lors des réunions de cette Commission.

Puisque, sur l'avis de la Commission, la salle du Trocadéro allait devenir décente au point de vue sonore, il fallait la rendre également utilisable au point de vue température en hiver, et un projet de chauffage de la salle, depuis longtemps d'ailleurs à l'étude, devint inséparable de la transformation de ladite salle au point de vue acoustique. Les raisons budgétaires ne permirent pas de faire cette dépense globale de 90.000 francs. Certains membres du Parlement, d'ailleurs, trouvèrent déplorable de faire la moindre dépense pour un monument aussi inesthétique que le Trocadéro. C'est une façon de voir contre laquelle, à mon humble avis, on ne saurait trop s'élever, car, quoi qu'on en puisse penser, le Trocadéro, qui a coûté des millions, est le lieu de réunion annuelle de plusieurs centaines de mille auditeurs qu'on serait bien gêné de recevoir ailleurs.

Dès lors il ne me paraît pas logique que, parce qu'on n'aime pas l'œuvre de MM. Davioux et Bourdais, on condamne les auditeurs d'œuvres musicales ou littéraires, de leaders politiques ou mutualistes, à ne pas entendre un mot de ceux qu'ils viennent écouter ou à percevoir des harmonies qu'aucun auteur n'a voulues.

Il est, en tout cas, regrettable que depuis la réunion de cette Commission dans laquelle des conclusions furent prises, aucun procès-verbal n'ait été remis à l'Administration des Beaux-Arts par la haute personnalité qui, en l'absence de M. Scellier de Gisors, a pris, *proprio motu*, la présidence de la sous-commission technique.

Il me semble qu'il serait désirable que l'Administration des Beaux-Arts fût renseignée officiellement sur le travail accompli par la Commission et sur les conclusions pratiques de la sous-commission nommée par elle pour la vérification technique des expériences faites. Plusieurs d'entre ses membres ont le procès-verbal ou des copies de ce procès-verbal, qu'ils eussent voulu voir transmettre officiellement à M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.

Ils trouvent, en effet, qu'il est inadmissible et choquant qu'on n'ait pas hésité à déranger des savants, des membres de l'Institut, des directeurs de nos Ecoles supérieures, à l'effet d'entreprendre l'étude scientifique d'une question intéressant l'Etat, pour voir, après la solution du problème posé à leurs réflexions gratuites, tous leurs travaux, tout leur temps passé, tout bonnement perdus, sans même qu'il y ait eu prétexte à les remercier de leur dévouement à la chose publique ou simplement à leur donner acte de leurs réunions.

Si je me permets de manifester ce regret, c'est parce qu'il m'est pénible de penser qu'à cause de travaux entrepris sans qu'il en coûtât un sou à l'Etat, sur la demande des Beaux-Arts, dans le double but de résoudre le problème d'acoustique des grandes salles et d'être utile à tous les auditeurs parisiens, des esprits éminents ont été réunis, ont travaillé en commun, ont conclu, sans que ni M. le ministre, ni M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ni peut-être M. le directeur des Théâtres qui avait lui-même provoqué ces travaux, aient été mis au courant de l'exécution de ces travaux et de leur solution.

Je suis bien sûr que, grâce à la *Revue musicale*, M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts pourra amener le président de la Commission à lui faire le rapport que nous attendons et à la suite duquel je suis bien certain que le Gouvernement remerciera, comme ils le méritent, les membres éminents qui ont bien voulu prêter le concours de leurs lumières au simple expérimentateur que je reste

G. Lyon.

Les Souverains à Paris et la musique.

Paris reçoit la visite de beaucoup de rois. Nous avons eu la curiosité de savoir quelles étaient leurs impressions musicales, au cours de ces concerts d'une heure et de ces soirées de gala qu'on organise avec des soins si protocolaires pour les amuser un moment.

La plupart d'entre eux ont, hélas ! peu d'enthousiasme pour la musique. Le roi d'Italie déclare qu'il est « en service » lorsqu'il en entend. Il y a deux exceptions. Le roi de Suède, Oscar, qui a chanté, dans sa jeunesse, connaît toute notre musique : les œuvres de Gounod, d'Auber, de Meyerbeer, lui plaisent spécialement. Il raffole de *Roméo et Juliette*. Le roi de Portugal est un artiste complet ; esprit très cultivé, fin et délicat, il est chanteur, pianiste et peintre. Au cours de son dernier passage, il a beaucoup goûté *l'Eau qui court*,

d'A. Saint-Georges, les *Vieilles Chansons du jeune temps*, de Widor, *Comme la nuit*, de Carl Bohm, et le duo de la *Xavière* de Th. Dubois, chantés au palais de l'Elysée le 22 novembre. Du roi d'Espagne, nous pouvons reproduire ce curieux jugement sur le chef-d'œuvre de Bizet : « *Carmen* est un opéra charmant ; mais ce n'est, à aucun titre, une pièce espagnole. Nulle part on n'entend rien qui ressemble aux airs populaires de mon pays ; un des personnages principaux, Escamillo, porte même un nom qui, chez nous, n'existe pas : c'est le nom de *toréador* ». — Si jamais Guillaume vient, lui aussi nous rendre visite, nous pourrons lui consacrer une petite étude au point de vue musical. N'est-ce pas lui qui envoya à Jules Simon, comme cadeau, les œuvres complètes pour flûte de son aïeul Frédéric II, éditées par Ph. Spitta ? Dans les programmes des soirées de gala données par la République aux souverains, on observe des convenances multiples pour la constitution des programmes ; mais on a beau réunir les pièces les plus belles et les plus variées, l'auditoire reste de glace. On n'applaudit pas. On sourit tout juste. Or la musique vit d'enthousiasme et d'élan. C'est même un spectacle un peu pénible de voir nos meilleurs artistes déployer toutes leurs ressources sans arriver à dérider ceux qui les écoutent. Seul, Coquelin cadet y parvient, quelquefois.

Voici, à titre de document inédit, le programme de la soirée intime dernièrement donnée en l'honneur du roi de Portugal, soirée pour laquelle aucune invitation n'avait été lancée :

PRÉSIDENCE DE LA RÉPUBLIQUE

Programme du 22 novembre 1905

1. *a* **Stances de Sapho.** . . . . . GOUNOD
   b **Comme la nuit.** . . . . . CARL BOHM
   Mlle J. MARGYL, *de l'Opéra.*
2. **L'Eau qui court** (*Chanson de Miarka*). . . . . A. GEORGE
   Mme MARGUERITE CARRÉ, *de l'Opéra-Comique.*
3. **Vieilles Chansons du jeune temps.** . . . . . WIDOR
   M. LUCIEN FUGÈRE, *de l'Opéra Comique.*
4. **Duo de Xavière** . . . . . TH. DUBOIS
   Mme CARRÉ ET M. FUGÈRE.
5. **Une bonne Fortune.** . . . . . MUSSET
   Mme BARTET, *Sociétaire de la Comédie-Française.*
6. **Danses Louis-Philippe** (*Airs du temps*).
   Mlle CHASLES, *de l'Opéra-Comique.*
   Mlle VINCHELIN, *de l'Opéra.*

UNE DATE FATALE

Par QUATRELLES

La Comtesse de Pommerelles . . . . . Mlle PIÉRAT
Le Comte de Pommerelles . . . . . M. DE FÉRAUDY
Sociétaires de la Comédie-Française

Il nous a paru intéressant de reproduire ce programme, comme un document sur le goût officiel en l'an de grâce 1905.

X...

Galli-Marié

ET L'OPÉRA-COMIQUE DE 1862 A 1877.

Un espace de quinze ans, cela est beaucoup dans une existence humaine. En l'existence artistique, au milieu des développements qui la modifient, des aspirations nouvelles qui la troublent, des floraisons inédites qu'elle enfante, trois lustres apparaissent aussi d'une importance singulière, et surtout dans un temps où les modes se succèdent, les destructions et les reconstructions se révèlent et se précipitent avec une rapidité que des jours plus lointains ont rarement connue.

Galli-Marié, en sa personne, et en quelque mesure inconsciemment, nous mène de la *Servante maîtresse* (jouée pour la première fois en France en 1754) à *Carmen* (3 mars 1875), de Pergolèse à Bizet, de l'opéra comique à peine encore gazouillant, — du reste avec une grâce exquise, — à l'opéra que l'on n'ose plus dire comique, sinon par antiphrase, qui voisine avec le drame, son rire s'étant lassé, son sourire même s'étant attristé et ses larmes ayant commencé de couler. Au poème de fantaisie extravagante et de musique délicieuse que nous chante et égrène le divin Mozart, sur sa *Flûte enchantée*, il est un épisode bouffon qui fait tinter une clochette ; et tous ceux-là qui l'entendent, en dépit qu'ils en puissent avoir, l'écoutent charmés et s'empressent à le suivre. Ainsi longuement de Galli-Marié ! Quinze ans elle a tinté, chanté, devant nous; et quiconque l'avait une fois entendue ne pouvait se déprendre de sa maîtrise et s'obstinait complaisamment en son cortège. La clochette magique de Mozart laisse toutefois quelques regrets et quelque ridicule à ses suivants ; il ne fut jamais ridicule d'admirer Galli-Marié ; elle fut une conquérante impérieuse, mais charmante, et le regret ne fut jamais que de ne plus l'entendre, il n'est maintenant que de n'avoir plus à évoquer sous ce nom prestigieux qu'une ombre déjà fuyante.

On sait que Galli-Marié devait trouver en son berceau ses premiers enseignements. Son père, Marié, est un éducateur. Longtemps ténor puis baryton, ce qui est descendre, nous ne disons pas déchoir, il consacre tout particulièrement à ses filles son ardeur enfin lassée et sa voix désormais indocile. Il garde encore assez de voix pour conseiller, sinon pour chanter. Cette voix, du reste, semble n'avoir abandonné le vieil artiste que pour émigrer au cœur et sur les lèvres de ses fillettes. Toutefois la capricieuse nature a très inégalement partagé ce trésor et cet héritage entre Irma, Paola et Galli. Les deux premières ne dépassent guère la réputation de petites chanteuses, du reste agréables L'opérette a sollicité Irma et l'a récompensée de quelques applaudissements ; mais d'elle à sa triomphante sœur il y a la même distance que de *Fleur de thé* (opérette de Lecoq, 1868) à *Carmen*.

Galli-Marié débute en 1861 au théâtre des Arts, à Rouen. Ce théâtre, naguère brûlé et maintenant reconstruit, était encore celui-là même que la ville avait érigé au temps de Louis XVI, donc un des plus anciens de France. C'était la salle où la main terrible de Napoléon avait fait cueillir et rapidement expédier vers les plus prochains régiments les plus tapageurs et sans doute les mieux bâtis entre les spectateurs, un soir que le parterre sifflait et se soulevait comme une mer en délire. Rouen a vu débuter Galli-Marié ; Rouen a révélé à la France

Samson et Dalila et *Lohengrin* ; c'est dire que son théâtre se doit, même en négligeant ce souvenir d'une conscription inattendue et un peu brutale, enorgueillir d'annales glorieuses.

A Paris, à l'Opéra-Comique, Galli-Marié apparaît dès l'année suivante (1862), et bien vite elle s'affirme et s'impose. Une personnalité très spéciale en elle s'est révélée. Ce talent a brûlé les étapes ; et de l'essai premier à la victoire désormais certaine, c'est à peine si l'espace mesure quelques jours. A vingt-deux ans Galli-Marié commence sa célébrité ; et voilà ce joli front touché des premiers rayons de la gloire.

Aux environs de 1860, l'opéra comique se résume encore dans un homme, Auber. Il semble inépuisable. Après les triomphes promis à de nombreux et fidèles lendemains, de *Fra Diavolo* (1830), du *Domino noir* (1837). dans un genre secondaire un véritable chef-d'œuvre, ainsi le proclame Saint-Saëns, des *Diamants de la Couronne* (1841), d'*Haydée* (1847), le succès n'est plus d'un retentissement aussi facile avec la *Circassienne* (1861), la *Fiancée du roi de Garbe* (1864) ; cependant la mode ne déserte pas encore cet art aimable, léger, ingénieux, nous pourrions dire reposant, et qui volontiers agrée à une société un peu bourgeoise, honnête, sans idéal vertigineux; société où le *juste milieu*, cher à la politique du très avisé roi Louis-Philippe, semble le dernier mot de la sagesse et du goût. Dès lors on cherche, on demande à l'opéra comique des émotions discrètes, tout au plus quelques larmes traversées de sourires, comme celles des enfants, et vite essuyées.

Auber n'est pas là qu'en sa personne et dans ses œuvres ; il a, en quelque sorte, essaimé. Ce prélat, souverain d'un diocèse qui lui semble privilégié, a ses coadjuteurs : Grisar, Massé, Clapisson, Maillart, Adam, celui-ci glissant parfois aux vulgarités de l'opérette, même Ambroise Thomas que sollicitera plus tard une plus haute ambition, ne sont guère que les suivants d'Auber. On peut dire que ce petit maître — l'appellation lui convient à tous égards — se continue, se multiplie, se glorifie en cette descendance. Ces disciples n'accusent qu'en des nuances assez légères et fugitives leur personnalité particulière. Quelle lumineuse destinée que celle de ce Normand, né, assure une historiette qui peut être une légende, non pas dans un berceau, mais dans une diligence ! Il travaille beaucoup, mais en toute aisance ; il est immédiatement, étroitement de son temps, ce qui lui épargne des rébellions ou les doutes d'un auditoire toujours un peu routinier et facilement inquiété. Le succès lui est obstinément fidèle, effaçant bien vite ses caprices d'un instant pour revenir à ce maître jamais tourmenté, toujours souriant. Les mots eux-mêmes alentour d'Auber, sont de prédestination charmante, de consécration joyeuse. Esprit est l'un de ses prénoms. *Le Premier Jour de bonheur* (1868) est son avant dernier opéra ; enfin, près d'accomplir le siècle de son existence, il se tait, il s'endort sur un *Rêve d'amour* (1869).

Cependant Galli-Marié, qui va conquérir une place considérable sur cette scène de l'Opéra-Comique, ne crée aucun ouvrage d'Auber, et ne reprend que par exception et sans éclat quelqu'un des rôles recommandés de ce nom fameux. En Galli-Marié s'annonce comme la première mésintelligence qui amènera le divorce, désormais à peu près consommé et à certains égards regrettable, de ces époux si longtemps unis : Auber et l'opéra comique.

Pergolèse est le premier auteur qui accueille la nouvelle venue, et ce maître,

comme par une désignation d'outre-tombe, lui confie sa *Servante maîtresse*. On ne saurait exagérer l'importance de ce petit ouvrage. Cette saynète a conseillé, inspiré, multiplié des œuvres à ne plus les compter. Les archéologues peuvent évoquer un Adam de la Halle et nous montrer la cour de Charles d'Anjou (2e moitié du XIIe siècle) s'amusant au premier badinage, au babillage naïf du *Jeu de Robin et de Marion*. Ce fut là sans doute une tentative intéressante, mais l'intérêt en est d'un document historique, rien de plus. De cette même cité de Naples devaient venir, quelques siècles plus tard, avec la *Servante* de Pergolèse, un exemple mieux suivi et un enseignement d'une autre éloquence. Dès lors est créé ce que l'on peut appeler la comédie en musique. Elle trouvera ses maîtres exquis en un Monsigny, un Grétry ; elle fléchira aux badinages gracieux, mais un peu superficiels, d'un Dalayrac dernier et de quelques autres : cependant elle vit, elle a reçu la consécration du génie ; un souffle l'a pénétrée qui tardera près d'un siècle et demi à exhaler son denier soupir.

Galli-Marié prend aussitôt le rôle de Zerbine avec une telle assurance, une si heureuse effronterie, qu'il semble avoir été conçu pour elle. L'*opera buffa* revit en sa personne. La voilà, cette servante qui vengera les lointaines victimes du vieux célibataire autrefois beau séducteur, hélas ! maintenant disqualifié. Elle est légère, subtile, cynique, caressante, perfide, toujours délicieuse, telle une chatte qui joue avec la souris prise en ses griffes, et qu'elle se plaît à déchiqueter avant de la dévorer. En ce personnage si vivant et qui se hausse à réaliser un type de l'humanité vraie, il faut que l'artiste se révèle tout à la fois comédienne et chanteuse. Galli-Marié est aussitôt l'une et l'autre. Sa personne même ajoute au charme et de l'œuvre et du personnage. Est-elle absolument jolie ? D'aucuns essaieront d'y contredire. Mais elle pourrait répondre comme Dorval : « *Je ne suis point belle, je suis pire* ! » Plutôt assez petite, menue, volontiers perverse jusqu'au bout des ongles, rayonnante de joie, vibrante de jeunesse, Galli-Marié ouvre sur le théâtre, sur le monde, de grands yeux qui sont d'impérieuse conquête, de lumière presque gênante, de vertigineuse profondeur. Nulle part elle ne peut être inaperçue ni oubliée.

En ces jours qui la révèlent, un peintre la voit et la saisit. Court, un Rouennais, a composé une *Mort de César* qui, après l'hospitalité capricieuse du Luxembourg, est allée encombrer quelque muraille d'un musée de province. Il peint Galli-Marié, il reflète Zerbine ; et, pour une fois, son talent très sage s'est émancipé comme dans un frémissement de gaieté soudaine et de capiteuse folie. Ce fut toujours le don merveilleux de Galli-Marié d'animer tout ce qu'elle effleurait de son regard, tout ce qu'elle pénétrait de sa pensée. Quel prodige d'avoir enflammé le pinceau de Court !

Dans le rôle de Zerbine, toutefois, Galli-Marié trouvait des devancières, si elle les faisait oublier, de même dans les *Amours du diable* (1863), une des plus agréables partitions de Grisar, dans les *Dragons de Villars* (1856), le seul ouvrage de Maillart qui lui ait survécu.

La direction de l'Opéra-Comique eut un jour la pensée singulière de confier à Galli-Marié le rôle de Marie, dans la *Marie* d'Hérold (œuvre de 1826). Capoul était de la fête et conseillait, dans une romance fameuse, mais un peu défraîchie, à Marie de porter :

Un chapeau de bergère,
De nos champs une fleur ;

aussi :

Une robe légère
D'une entière blancheur.

car :

...Toujours la nature
Embellit la beauté.

Mais cette toilette un peu trop innocente ne convenait guère à la future Carmen. Cette reprise fut malheureuse. Marie doit se trouver mal et s'évanouir au cours de la pièce. Galli-Marié ne pouvait jamais être qu'une femme qui se porte bien, et pour la faire mourir, ou seulement se pâmer à demi expirante, il y fallait un coup de poignard

Galli-Marié devient, à son caprice, un être multiple, ondoyant, de mystère captivant. Dans les *Amours du diable*, elle est démon, page, odalisque, ange déchu.

Dans les *Dragons de Villars*, un rustre de campagne dit, parlant de l'héroïne : « ce n'est pas une fille, pas une femme. C'est le friquet. » En effet, Galli-Marié est le friquet, et cela, n'en déplaise à son moqueur, est délicieux.

Maillart, dans son nouvel ouvrage de *Lara* (1864), confie à cette interprète géniale le personnage d'un page, car le travesti est, encore cette fois, heureusement imposé à Galli-Marié ; et en vérité la faute en est au seul Maillart, si la réussite ne suit pas docilement les jolies jambes en maillot noir qui traversent la pièce.

Tel est cependant le prestige qui dès lors émane de cette artiste lumineuse, que, dans ces banalités mêmes et les ombres de quelque ouvrage insuffisant, elle brille comme un feu follet. Ainsi, au souvenir lointain et nébuleux de *Lara*, nous la voyons, mandoline sous les doigts, mettre à l'essor une aubade qu'elle faisait ailée et souriante. De même, dans un rôle de quelques lignes à peine, au personnage d'une Bohémienne farouche, nous la voyons surgir dans cet opéra de *Fior d'Aliza* (1866), où Massé, encore maladroitement, préludait à sa dernière manière, celle qu'il devait réaliser dans *Paul et Virginie* ; de même enfin nous pouvons évoquer Galli-Marié sans trop de peine dans le personnage de Vendredi, encore un travesti, lorsque fut représenté un *Robinson Crusoé* où s'égara Offenbach sans espoir de retour. Le *Don César de Bazan*, de Massenet, révélation première (1872) du beau talent qui si bien nous réjouit désormais, la *Surprise de l'Amour* (31 oct. 1877) de Poise devaient être des créations plus heureuses, après le *Capitaine Henriot* (1864) que vainement avaient recommandé les noms déjà fameux de Sardou et de Gevaert. Paladilhe et Guiraud, l'un avec le *Passant* (27 avril 1872), l'autre avec *Piccolino* (11 avril 1876), avaient encore appelé à l'aide cette alliée entre toutes précieuse et qui tant facilitait la victoire, si du moins elle pouvait être obtenue.

Mais voici venir *Mignon* et *Carmen*, deux étapes mémorables, deux avènements, et la reine hissée sur le pavois d'une victoire retentissante, à dix ans d'intervalle (du moins il s'en manque de bien peu), est Galli-Marié. *Mignon* est du 17 nov. 1866, *Carmen* du 3 mars 1875.

Ambroise Thomas n'eut jamais en lui les grondements d'un révolutionnaire, ni même les caprices d'un insurgé. Ce fut un talent très sûr de soi, attentif, sans griserie toutefois, aux tentatives nouvelles, capable de réflexion, même de repen-

tir, sans inquiétude, non pas sans aspirations presque téméraires. Thomas rêvera de dépasser *le Caïd*, même *le Songe d'une nuit d'été*. Mais quelque temps le succès semble l'abandonner. Auber poursuit une carrière encore très heureuse, Meyerbeer fait dans l'opéra comique une irruption un peu lourde, que le succès pourtant justifie, car *l'Étoile du Nord* (16 février 1864) et *le Pardon de Ploermel* (4 avril 1859) sont des succès de renommée et d'argent, bien qu'à notre sentiment ces œuvres manquent d'aisance et peinent, étouffent, semble-t-il, dans un cadre trop étroit, Meyerbeer ayant coutume de brosser de plus vastes tableaux. Cependant au milieu des victoires que les maîtres du jour ne cessent de remporter, Ambroise Thomas s'efforce en des tentatives presque désastreuses, tel ce *Carnaval de Venise* d'un écho bien vite essoufflé. Dès lors, Ambroise Thomas se tait, il se recueille. *Faust* est apparu (19 mars 1859). Ambroise Thomas a écouté ; et cette leçon n'est pas perdue. Il écrit *Mignon*. Sans doute, ce n'est pas d'un idéal inexploré. *Mignon* demeure assez docilement en la tradition de l'opéra comique coutumier. Cependant quelques accents de mélancolie s'y exhalent que la muse familière de la maison avait encore à peu près ignorés. Il aurait fallu se reporter au *Pré aux Clercs* (1852), ou bien au dernier tableau de la *Manon Lescaut* d'Auber (1856), un ouvrage de destinée malheureuse, où cependant Auber a su verser quelques véritables larmes, pour retrouver ces légers voiles de tristesse, ces menaces d'un drame prochain et qui passagèrement assombrit la scène obstinément joyeuse. Par delà cette Mignon qui regrette sa patrie, une poésie inattendue s'est levée à l'horizon ; et là-bas, là-bas, où Mignon voudrait vivre et mourir, un monde est pressenti, s'il n'est pas encore largement ouvert, où d'autres plus hardis vont se précipiter.

L'œuvre dramatique vraiment originale et forte trouve presque toujours l'interprète qui lui convient, ou plutôt elle le suscite et l'appelle en une attirance irrésistible. A cette heure bénie et qui ne revient qu'à de longs intervalles, où l'homme se fait créateur, il semble que la force créatrice, dont passagèrement il est tout à coup pénétré, rayonne bien au delà de son humble personne ; et le même éclair qui fait jaillir l'œuvre d'élection, fait naître l'âme qui la doit accueillir et va desceller victorieusement les lèvres qui lui prêteront leur verbe obéissant. Ainsi Mignon et Galli-Marié se sont appelées, elles se complètent ; elles ne sont plus qu'une personne où voltige un souvenir de Gœthe, où s'incarnent les Mignons que la tristesse un peu molle d'Ary Scheffer enveloppe de nonchalance discrète, console d'une espérance un peu timide. Cette Mignon, telle certainement l'a conçue son musicien, est un peu bourgeoise. Elle n'est pas pour donner le vertige. Un sourire très doux cependant s'est exhalé d'elle. Elle attendrit, elle se fait aimer, n'est-ce pas la victoire suprême ?

Mignon se pare de toutes les vertus ; elle finira riche et tranquille châtelaine. Carmen n'est que rouerie, caprice, audace, méchanceté même. Ses yeux brûlent, ses baisers mordent. On en sera grisé, affolé. En toute inconscience, cette fille est une force, et c'est un abîme. Elle va y précipiter quiconque lui agrée, la proie que ses bras se réjouissent d'enlacer ; mais à ce jeu du plaisir et de la mort, elle est belle joueuse, l'indomptable Bohémienne. Elle n'aura pas un regret à l'œuvre féroce qu'elle accomplit ; mais en l'abîme béant elle se précipite elle-même, la flamme au regard, le baiser aux lèvres.

Il faut bien reconnaître que l'émoi du public ordinaire, familier de l'opéra comique, s'explique à l'arrivée d'une personne aussi violemment capiteuse.

L'amour, enfant de Bohème, n'était pas celui que, jusqu'à ce jour, avait connu et recommandé la maison de Boïeldieu. Ces répugnances premières ont leur excuse du moins dans la prudence des mères de famille. A voir mourir Carmen ainsi qu'elle meurt, on peut être tenté de vivre comme elle a vécu. Cette œuvre décidément est de pernicieux conseil. Sans doute, cette pruderie d'antan fut pour quelque chose dans l'incertitude du premier accueil. C'est là toutefois une épreuve qui attend presque tous les ouvrages d'initiative téméraire, de rénovation hardie. En un sentier à peine frayé et brusquement ouvert, le public hésite toujours à s'engager. *Robert le Diable*, avant d'appeler tout Paris à la trompette des *Chevaliers de ma patrie* (21 nov. 1831), redouta d'être condamné et damné comme Bertram lui-même. *Faust* devait surprendre un peu, avant d'enthousiasmer les salles enfin conquises. Ainsi de *Carmen*. Mais les lendemains sont d'une magnifique revanche.

Avec *Carmen* on peut dire que l'opéra comique évolue. Toutefois Bizet est un Français de race, un Parisien. En sa pensée les idées se mirent ainsi que dans le cristal d'une source apaisée et limpide. Jusque dans ses audaces il a du goût, de la mesure. Cette musique est ensoleillée comme un *patio* de Séville. Elle réchauffe et elle éclaire. Combien français est aussi le beau talent de l'interprète aussitôt apparue ! Cette fois encore, l'œuvre et l'artiste semblaient s'attendre ; un même souffle, venu de très haut, semble les avoir pénétrées. Galli-Marié est donc Carmen jusque dans les dernières fibres de sa chair de péché et de damnation. Observons toutefois qu'elle n'abaisse pas le personnage, elle le grandit plutôt Cette pécheresse bat le pavé de la rue de ses escarpins bien sonnants, elle se gare du ruisseau. Elle décoche des œillades, elle fascine, mais laisse encore quelque espace de sa personne aisément prodiguée, au vainqueur ou mieux au vaincu, qu'elle se promet de dévorer. Ce n'est qu'une nuance, mais d'importance, et qui par malheur est quelquefois oubliée. L'effronterie de la véritable Carmen ne fut jamais du cynisme ; et cette impudeur, par cela même qu'elle doit laisser quelque chose à cueillir, n'en sera que plus séduisante et plus redoutable.

Tel fut cet exquis chef-d'œuvre de Galli-Marié devenue Carmen, que la hantise du souvenir, l'obsession de cette perfection, doivent longtemps encore excuser les réserves, peut-être les injustices, de ceux-là encore survivants qui furent conviés aux belles fêtes de jadis. Longtemps la Carmen qui n'est plus fera tort à toutes celles qui entreprennent de lui succéder. Il faudra donc, pour que toutes choses redeviennent équitables, qu'un léger voile d'oubli enveloppe ce revenant obstiné.

Un soir qu'elle jouait *Carmen*, Galli-Marié en vient à la scène angoissante qui lui met rapidement entre les doigts les cartes, confidentes de ses caprices, oracle de ses amours et de ses haines, et voilà que les cartes ramènent celle où s'annonce la mort. Un instant Galli-Marié en est troublée. Au même jour, Bizet devait mourir. Cette anecdote est trop pittoresque pour être absolument vraie. Mais n'est-il pas équitable qu'un peu de mystère flotte alentour de ce maître si brusquement disparu ? Si les anciens assuraient qu'ils sont aimés des dieux ceux-là qui meurent dans la fleur de la jeunesse, ne laissant que des regrets et comme le deuil des fleurs déjà épanouies en leur chemin, Bizet fut donc, comme pas un autre, un favori de l'Olympe et des Muses. Nous ne saurions dire s'il avait déjà rempli toute sa destinée ; qui donc peut jamais savoir ce que nous garde

le lendemain ? du moins il avait — nous insistons sur cette considération — décidé une évolution irrévocable en la musique et sur la scène française. Si sa tâche n'était pas épuisée, elle était faite ; et Bizet expirant laissait le meilleur de son être à la fille de sa pensée. Cette fille le continue, ainsi qu'en une apothéose promise encore à de nombreux lendemains. C'est le privilège charmant, presque divin, de l'artiste créateur, de survivre aux rêves qu'il a résolument jetés en pleine réalité. Après l'artiste disparu, l'œuvre poursuit son existence aussi indépendante désormais que peut l'être celle de l'enfant échappé au sein de sa mère.

Combien plus triste est la destinée de l'artiste qui est seulement un interprète ! Sa gloire n'est que viagère, et encore ! Elle est étroitement attachée à la personne ; et qu'est-il donc de plus périssable ? Combien cet acteur chéri, cette chanteuse adorée, ont-ils raison de dévorer ces joies éphémères dans une ivresse qui semble ne jamais être satisfaite ! Sans doute, la renommée les caresse, comme jamais elle ne fait d'un poète, si grand qu'il soit. L'encens de l'enthousiasme populaire les enveloppe comme il ferait de l'effigie triomphale d'un dieu. L'applaudissement s'adresse, furieux, à tout ce qui est de leur personne.

Mais le réveil après ce beau songe ! Mais le lendemain ! quel silence ! quel abandon ! quelle ingratitude désormais fatale ! Cette épouvante toute prochaine n'excuse-t-elle pas cet appétit de gloriole, même au zénith de la plus merveilleuse gloire, cette rage presque maladive de réclame et de bruit, que si volontiers nous reprochons, non sans raillerie, à ceux-là qui sont l'honneur de la scène et nos plus chers favoris ! « *Carpe diem !* Saisis-toi du jour présent, » conseille la sagesse antique. Ainsi doit-il en être des gloires surgies au plancher mal solide d'un théâtre, entre les menaces des frises béantes et les abîmes où disparaissent, sur un signe du machiniste, les palais de rêve et de féerie, toutes les splendeurs dont tout à l'heure nous étions extasiés.

Acteurs, comédiens, chanteurs, entre tous merveilleux, ne laissent que des échos de jour en jour plus incertains et plus infidèles. Le silence bien vite se fait aux oreilles qui sollicitaient leurs radieuses chansons. Un nom reste, et c'est tout. Une consécration suprême peut cependant élever ce nom. En devenant plus vulgaire, d'une appellation particulière qu'il était, en devenant la désignation d'un emploi et de toute une lignée, il grandit, il entre dans une plus durable existence. On disait naguère encore chanter les *Martin*, les *Trial*, en souvenir d'un ténor qui usurpait sur le registre du baryton, d'une basse comique dont nos grands-pères s'étaient réjouis. On dit jouer les *Déjazet*, chanter les *Falcon*, et *du Gazon* est devenu un nom commun. Peut-être dira-t-on demain, si par hasard se rencontre une femme fine comédienne, chanteuse adroite, habile à conquérir une salle aussitôt docile, qu'elle chante et joue les Galli-Marié. La nôtre a mérité cette survivance. Ceux-là du moins qui l'ont connue, applaudie, trouveront longtemps plaisir à s'entretenir d'elle. L'apparition de Galli-Marié fut un lever de joie ; ceux-là qui l'ont salué n'ont qu'à fermer un instant leurs yeux pour revoir encore ces yeux qui leur furent éblouissants.

L. Augé de Lassus.

Un grand violoniste de l'ancien régime. Les deux Jean-Baptiste Anet.

(*fin*)

Faut-il croire avec M. Jacquot que Baptiste ait rempli auprès de la Cour de Lorraine les fonctions de « maître de musique » (1) ? Nous ne le pensons pas ; « Anet, écrit M. Jacquot, remplaça Desmarets, surintendant de la musique de Léopold, à sa mort ; il conserva sa place sous Stanislas et jusqu'à son décès, survenu à Lunéville en 1755. » Sans doute, le jeu des dates permet d'admettre que Baptiste ait hérité de la charge de Desmarets, qui mourut à Lunéville le 7 septembre 1741 ; mais l'acte de décès du musicien mentionne seulement sa qualité de « premier violon de la musique du Roi ». Si Baptiste avait occupé à la tête de cette musique la charge de surintendant, son acte mortuaire l'eût certainement rappelé.

III

Jean-Baptiste II a laissé 2 Livres de Sonates de violon et 3 Livres de pièces pour 2 Musettes. En voici la liste par ordre chronologique :

Œuv. I. — Premier Livre | De Sonates | A violon Seul | Et la Basse continüe | Dédiez à S. A. S. Monseigneur | Le Comte d'Eu | Composez | Par M. Baptiste Anet | Ordinaire de la Musique du Roy. — Paris, 1724. Gravé par L. Hüe, in-f°. (Bibl. nat. Vm^7 754.)

Œuv. II. — Deuxième œuvre | de | M Baptiste | Contenant | Deux Suittes de Pièces | à deux Musettes | Qui conviennent à la Flûte Traversière | Haubois, Violons, comme aussi aux Vielles. — Paris, 1726. Gravé par L. Hüe, in-f°. (Bibl. du Conservatoire et Collection de M. Ecorcheville) (2).

Œuv. III. — Sonates | à violon Seul | Et Basse continüe | Par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy. | Œuvre III | Dédié | à S. A. S. Mgr | Le Comte de Clermont. — Paris, 1729, in f°. (Bibl. nat. Vm^7 755.)

Œuv. IV. — Second Œuvre | de Musettes | par | M. Baptiste | Ordinaire de la Musique | Du Roy. — Paris, 1730, in f°. Gravé par L. Hüe. (Bibl. nat., Vm^7 6710.)

Œuv. V. — IIIe Œuvre | de Musettes | Pour le Violon | Flûtes-traversières et Vielles | Par M. Baptiste | Ordinaire de la Musique du Roy. | Gravé par L. Hüe. — Paris, 1734, in f°. (Bibl. nat., Vm^7 6711) (3).

Les œuvres II, IV et V sont dédiées à Colin Charpentier, le célèbre joueur de musette. Fétis cite de Baptiste un 3e Livre de Sonates à violon seul, et la Basse, qui reste introuvable dans nos bibliothèques et qui n'existe vraisemblablement que dans l'imagination de l'historien belge, imagination fort féconde, comme chacun le sait. Le catalogue de Boisgelou ne mentionne d ailleurs que les deux

(1) Jacquot, *loc. cit.*, p. 680.

(2) L'exemplaire appartenant à M. Ecorcheville renferme comme frontispice une fort jolie estampe peu connue gravée par Surugue d'après Coypel, et représentant le berger Daphnis muni de sa musette enrubannée.

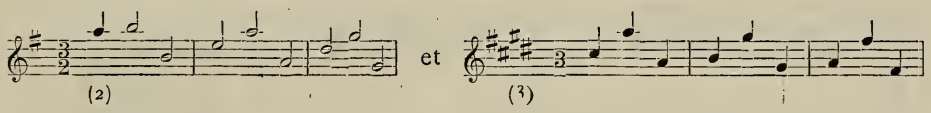
(3) Le Privilège royal assuré à l'œuvre de Baptiste est du 4 mai 1724 ; il avait une durée de 10 ans et ne fut pas renouvelé.

œuvres de violon énumérées ci-dessus. Quant à M. Eitner, il dédouble Baptiste, dans son répertoire bibliographique, et l'article consacré par lui à Anet contient la liste des deux Livres de Sonates de violon qu'il signale de nouveau sous le nom de Baptiste (1).

L'œuvre de Baptiste II ne mérite point les critiques que ses contemporains lui prodiguèrent, tout en vantant l extraordinaire virtuosité du violoniste, virtuosité dont ses compositions ne témoignent pas, à vrai dire, bien éloquemment. Reconnaissons pourtant qu il démanche au moins jusqu'à la 3e position, et qu'il manie fort habilement la double corde ; au surplus, nous y reviendrons ultérieurement.

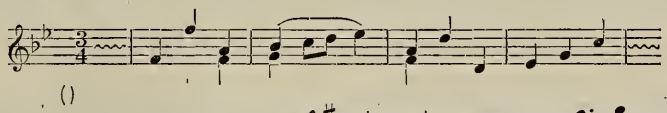
Le 1er livre de Sonates contient 12 pièces, et le 2e 10 ; ces pièces présentent le caractère de *Suites* à 4, 5, 6 et généralement 5 parties ; elles sont écrites à la mode italienne en clef de *sol* 2e ligne, et ce n'est pas seulement à ce détail qu'on peut y reconnaître l'influence étrangère ; nous y relevons l'usage systématique, au moins dans le 1er Livre, des dénominations d'*Allegro*, d'*Adagio*, d'*Andante*, de *Vivace*, etc. Baptiste traduit même en italien les noms des danses, et écrit *Sarabanda*, *Gavotta*, etc. ; lorsqu'il y a lieu de préciser le mode d'exécution, au lieu de dire comme Du Val : « Ces notes piquées », par exemple, il indique : « *Spicatto.* » De même, le contenu des morceaux dénote bien une tendance à l'imitation, que l'élève de Corelli affirme dans quelques dispositifs mélodiques et dans l'emploi des cadences caractéristiques du maître de Fusignano.

Voici, en particulier, des inflexions mélodiques que l'on rapprochera facilement de leurs analogues dans l'œuvre du violoniste italien :



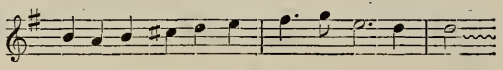
(2) (3)

Corelli emploie le même bond d octave :



(4)

Telle cadence comme la suivante :

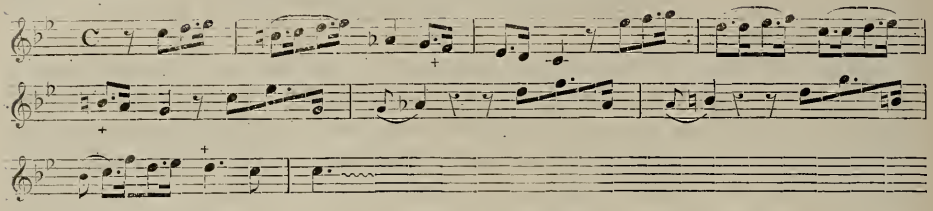


aurait pu être écrite par Corelli, qui aurait seulement supprimé l'avant-dernier *ré* en prolongeant la sur-tonique (5).

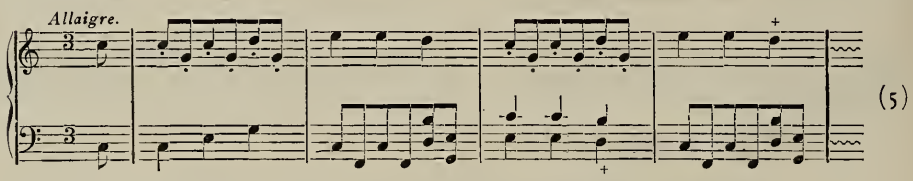
Au point de vue de la répartition des valeurs dans les mouvements vifs, Baptiste se rapproche aussi beaucoup des modèles italiens. C'est ainsi que l'*Allegro* à 4 temps de la 12e sonate en *mi* ♭ du 1er livre est entièrement, ou peu s'en faut, construit au moyen de doubles croches, dans la manière des *Allegros* en grand détaché de Corelli, et on sait que les maîtres français manifestent en général dans les « Courantes » et dans les « Gays » une souplesse rythmique supérieure à celle de leurs rivaux ultramontains, parce qu'ils utilisent un clavier de valeurs plus étendues.

(1) Rob. Eitner, *Quellen Lexikon*. Voyez t. I, p. 150 et p. 331.
(2) 1er livre, Sonate III, *Adagio*.
(3) 2e livre, Sonate IX, *Ariette*.
(4) Corelli, Sonate II : op 5, *Vivace*.
(5) 1er livre, Sonate III.

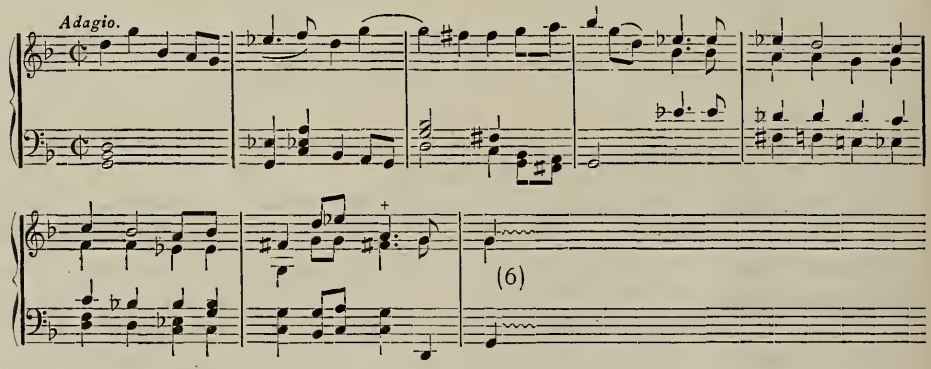
Voici encore un *Largo* de Baptiste (1) qui se présente avec un indiscutable faciès italien :



Mais si l'influence italienne se révèle dans les deux livres de Sonates de violon de Baptiste (2), il importe de remarquer qu'elle s'atténue un peu dans le 2e livre, où la terminologie employée est constamment française et où l'auteur revient aux titres pittoresques si chers à notre esthétique : *Gigue en cor de chasse* (3), *Boutade* (4), etc. L'inspiration du musicien conserve du reste le plus souvent un air de franche gaieté, une tenue guillerette qui semble relever de la chanson populaire, ou bien une ampleur grave apparentée avec la majesté des compositions du siècle précédent. Sous ce double aspect, la musique de notre violoniste s'affirme bien française, et nous donnerons les deux exemples suivants, qui nous paraissent caractéristiques à cet égard : d'abord, la note vive, pétulante, alerte, nettement marquée dans l'*Allaigre Détaché* de la *Courante* qui débute ainsi :



puis la note mélancolique et douce si typique de « l'Air » français :



(1) 2e livre, Sonate VI, *Largo*.

(2) Marpurg raconte qu'Anet ne jouait presque que des œuvres de Corelli (*Nachricht von französischen Violinisten*, p. 468). Cependant l'abbé Pluche rapporte qu'il manifestait un véritable éclectisme : « Ce fameux artiste n'examine point de quelle nation ni de quelle main vient une pièce ; s'il la trouve noble et gracieuse, il la joue... » (Pluche, *Spectacle de la Nature*, t. VII, 103.)

(3) 2e livre, Sonate X.

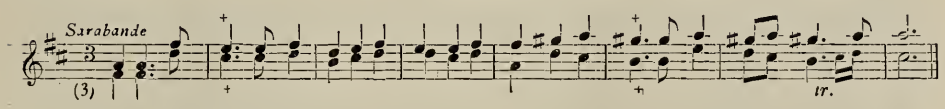
(4) 2e livre, Sonates III et VII.

(5) 2e livre, Sonate IV, *Courante*.

(6) 1er livre, Sonate VI, premier mouvement, *Adagio*.

Ce fragment est d'une belle allure, et permet de juger avec quelle aisance Anet sait faire mouvoir les parties : l'harmonie ferme et pleine, le dessin de la ligne mélodique, tout décèle un musicien particulièrement bien doué, et c'est sans doute à la jalousie qu'il convient d'attribuer le jugement singulier dont Daquin se faisait l'écho, et d'après lequel « les difficultés épouvantaient » Baptiste, qui, du reste, « n'était pas musicien ». « On le comparait, ajoute notre auteur, à ces esprits vifs et brillants dans la conversation, qui s'éclipsent sur le papier (1). » Pareille appréciation nous semble fort exagérée, et s'il ne manque pas dans l'œuvre de violon de Jean-Baptiste II de pages médiocres, dépourvues de toute originalité, on y rencontre aussi de la distinction, de l'élégance et une émotion contenue d'un charme indéniable.

L'exécutant paraît avoir montré un talent supérieur. Nous en avons donné quelques témoignages au début de cette étude. Non content de manier adroitement la double corde, Baptiste emploie le double trille, comme dans l'exemple suivant :



Quelques-uns des mouvements vifs de son œuvre de violon exigent une grande souplesse et une grande légèreté d'archet. De plus, Baptiste démanche : il franchit le Rubicon de l'*ut* sur la chanterelle, et il y a nombre de passages en doubles cordes de ses Sonates qui ne peuvent être exécutés qu'à la 2e et à la 3e position.

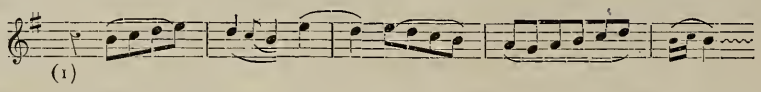
Disons quelques mots de son œuvre de musette. A l'exemple des deux Chédeville et de Boismortier, Baptiste n'a pas craint de sacrifier à la mode qui régnait alors et dont bénéficiaient les instruments pastoraux et champêtres, et il a composé trois séries de pièces pour deux musettes. Chacun des trois recueils d'Anet comprend deux suites, l'une en *ut* ou *C. sol-ut*, ainsi qu'on disait encore à cette époque, l'autre en *sol*, *G ré-sol*, tonalités commandées par le choix de l'instrument qui ne pouvait jouer qu'en *ut* et en *sol*. L'œuvre IV est écrite seulement pour deux musettes, mais l'auteur annonce lui-même que les œuvres II et V conviennent également aux violons, flûtes traversières, vielles et hautbois. C'était l'usage alors de laisser aux exécutants toute latitude dans l'emploi et la répartition des instruments ; on espérait faciliter de la sorte les exécutions de musique de chambre, en permettant d'utiliser les ressources dont on disposait (2).

Les *Suites* de Jean-Baptiste II se composent toutes d'un nombre variable de petits morceaux détachés et de caractère différent ; elles constituent de véritables *dépliants* musicaux à 10, 12 et jusqu'à 17 panneaux, représentant des tableaux

(1) Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts sous le règne de Louis XV*, 1752, 1re partie, pp. 130-31. Ancelet prétend que Baptiste « était médiocre lecteur et nullement compositeur ». Boisgelou reproduit ce jugement dans son catalogue, et l'abbé de Fontenai le fait sien dans l'article de son *Dictionnaire des Artistes* qu'il consacre à *Batiste* (t. I, p. 157).

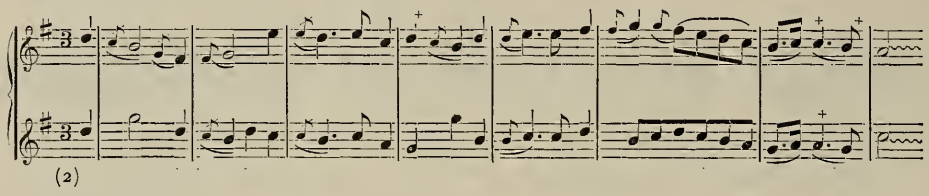
(2) M. Henri Quittard a bien voulu, sur notre demande, et conformément à l'usage que nous invoquons ci-dessus, instrumenter la 2e Suite d'Anet (Œuv. II) pour quatuor, deux flûtes et musette.

de genre, gentilles bergeries où se célèbrent « les loisirs du bercail ». Elles respirent fréquemment une grâce élégante et raffinée, un maniérisme un peu ténu qui n'exclut pas toujours de sérieuses qualités d'expression, ainsi que le prouve la *Chaconne* suivante, dont il se dégage je ne sais quel parfum gluckiste :



(1)

Les titres de ces piécettes sont presque toujours pittoresques, et l'auteur n'y emploie que la terminologie française ; il vise souvent au comique, à la caricature, et sa tournure d'esprit joviale et narquoise s'y donne libre carrière. Çà et là, il cherchera à tracer des croquis du « Gros Marquillier de village » ou du « Gros Butor » ; entre temps il soupirera une sarabande, un air tendre. Nul doute que voici Daphnis qui s'essaye à dépeindre sa flamme à quelque pimpante bergère ; cela s'appelle l' « Amour adolescent » :



(2)

Que voilà bien là une galante mélodie ! Dans sa trame, les petites notes se coulent, se glissent pour l'alanguir ; elle en prend une attitude câline et timide à la fois. Au surplus, nous donnons ci-après la liste des morceaux dont se compose la suite à laquelle elle appartient ; cette énumération permettra de se faire une idée du genre que cultive Baptiste :

1° *Les Contrefeseurs de Musette*, en style fugué ;

2° *L'Innocente Bergère*, petit air tendre ;

3° *La Sœur cadette*, en *sol* mineur ; c'est le seul morceau en mineur de la Suite ;

4° *L'Amour adolesçent*, dont nous donnons le thème plus haut ;

5° *Musette*, *La Colinette*, air gai et pastoral ;

6° *Sarabande*, de même caractère que *l'Amour adolescent* ;

7° *La Calotine*, pimpante et vive ;

8° *La Petite Nanette*, d'une allure naïve, avec d'amusants contre-points ;

9° *Menuet en musette*, fort majestueux ;

10° *Chaconne*, avec modulation en *ut*, sous-dominante ;

11° *La Bourrée de Jean des Vignes*, très scandée et de type binaire ;

Baptiste a écrit sur ce type les six compositions qu'il a dédiées à son ami Colin Charpentier. Elles sont tout à fait conformes au goût de l'époque et constituent une sorte d'imagerie musicale très caractéristique des tendances esthétiques de l'art français sous Louis XV.

Telle est l'œuvre de Jean-Baptiste II. Il nous a semblé qu'elle méritait d'être tirée de l'oubli et d'être signalée à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de notre musique nationale.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) 2e Suite (*G*, *ré-sol*), Œuv. II, *Chaconne*.
(2) 2e Suite, *l'Amour adolesçent*.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire. — Les examens d'admission dans les classes de chant du Conservatoire national ayant révélé cette année parmi les concurrents un nombre exceptionnel de voix intéressantes, et afin d'augmenter, de ce fait, le nombre des élèves admis, deux nouvelles classes de chant viennent d'être créées, sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, par décret en date du 3 novembre courant.

Les nouveaux professeurs ne seront pas appointés ; mais ils seront appelés de droit à remplacer les professeurs avec traitement au fur et à mesure des vacances.

Le *Journal officiel* du 11 novembre a publié également une instruction de M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts concernant l'enseignement du chant au Conservatoire national.

Aux termes de cette instruction, l'enseignement doit être donné de façon à cultiver tous les genres de musique vocale, et non pas seulement le genre dramatique.

La première année d'études doit être consacrée entièrement à des exercices d'assouplissement, de pose de la voix, d'articulation et d'émission qui sont la base de l'enseignement du chant.

Les élèves de chant autres que ceux de la première année présenteront aux examens semestriels un choix de 4 morceaux, qu'ils appartiennent au répertoire ancien ou moderne, sous la condition qu'ils soient, autant que possible, de styles différents et qu'ils présentent quelque intérêt au point de vue musical.

Enfin, cette instruction détermine les auteurs qu'il convient de faire entrer dans le programme d'enseignement du chant.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 oct.	*Armide.*	Gluck.	17.306 91
21 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	12.962 »
23 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.738 41
25 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	18.645 76
27 —	*Le Freischütz. — Le Jugement de Pâris.*	Weber. E. Malherbe	15.001 91
28 —	*Armide.*	Gluck.	12 070 »
30 —	*Salammbô.*	Reyer.	15.217 41
1er nov.	*Le Freischütz. — Le Jugement de Pâris.*	Weber. E. Malherbe.	16.970 76
3 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.675 91
4 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	14.698 50
6 —	*Le Freischütz.*	Weber.	15.840 41
8 —	*Salammbô.*	Reyer.	15.665 76
10 —	*Armide.*	Gluck.	16.777 41
11 —	*Le Freischütz. Le Jugement de Pâris.*	Weber. E. Malherbe	10 778 »
13 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	16.443 41
15 —	*Faust.*	Gounod.	20.810 76
17 —	*Le Freischütz. — Coppelia.*	Weber. L. Delibes.	21.021 41
18 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	13.006 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 oct.	*Werther.*	Massenet.	7.665 »
21 —	*Carmen.*	Bizet.	8.682 50
22 — matinée	*La Fille du Régiment. — Le Barbier de Séville.*	Donizetti. Rossini.	8.000 »
22 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	7.739 50
23 —	*Mireille.*	Gounod.	4.585 »
24 —	*Louise.*	G. Charpentier.	5.469 50
25 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	6.934 50
26 —	*Carmen.*	Bizet.	7.686 »
27 —	*Werther.*	Massenet.	6.520 50
28 —	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	8.523 50
29 — matinée	*La Traviata. — La Fille du Régiment.*	Verdi. Donizetti.	5.539 50
29 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	6.158 50
30 oct.	*Grisélidis.*	Massenet.	4.578 50
31 —	*Carmen.*	Bizet.	6.842 »
1er nov. mat.	*Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.*	Rossini. Donizetti.	7.304 50
1er — soirée	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. Massé.	6.584 50
2 —	*Louise.*	G. Charpentier.	4.311 50
3 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	5.395 »
4 —	*Werther.*	Massenet.	8.690 50
5 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	8.022 50
5 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	6.394 50
6 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.587 50
7 —	*Miarka* (Première).	A. Georges.	1.391 »
8 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	8.429 50
9 —	*Miarka.*	A. Georges.	9.207 84
10 —	*Werther.*	Massenet.	6.880 50
11 —	*Miarka.*	A. Georges.	9.555 22
12 — matinée	*Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.*	Rossini. Donizetti.	7.604 50
12 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.374 50
13 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.584 50
14 —	*Miarka.*	A. Georges.	6.078 »
15 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	7.293 50
16 —	*Miarka.*	A. Georges.	9.611 80
17 —	*Louise.*	G. Charpentier.	6.647 50
18 —	*Miarka.*	A. Georges.	9.622 38
19 — matinée	*Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	A. Thomas. Massenet.	8.600 50
19 — soirée	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	7.625 50

Lyon. — Par arrêté en date du 4 novembre de M. le Préfet du Rhône, M. Odol, trompette et piston solo à l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon, est nommé professeur de trompette à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, en remplacement de M. Gérin, admis à faire valoir ses droits à la retraite et nommé professeur honoraire.

Nîmes. — Par arrêté préfectoral du 14 novembre, sont nommés professeurs à l'Ecole de musique, succursale du Conversatoire national, à Nîmes, en remplacement de M. Grégoire, démissionnaire : Professeur d'harmonie et de solfège, M. Moulines ; Professeurs de solfège, MM. Breton, Pieyre et Causan.

Concerts Colonne et Chevillard.

M. Colonne dirige les symphonies de Beethoven, dont il nous régale, sans chercher midi à quatorze heures : il veut, il obtient une correction impeccable, et laisse parler l'œuvre sans s'y mettre lui-même. C'est la manière classique, et la bonne. Les *Ruines d'Athènes* (du 9 février 1892) ne sont pas le meilleur ouvrage de Beethoven. On a cependant bissé le *Chœur des Derviches* (lequel n'est nullement écrit sur un « air arabe », comme l'ont cru Fétis et O. Commettant. Voir la *Revue musicale*, t. II, p. 349). Les Mélodies *à la bien-aimée absente* sont admirables et ont été bien dites par M. Burgstaller, très en faveur (mais un peu plus maniéré qu'aux précédents concerts). Mme Roger-Miclos, en exécutant l'*Allegro appassionato* (composé pour le concours du Conservatoire en 1884) de Saint-Saëns, a fait applaudir son talent et sa beauté. Le 26, on a diversement goûté : *Dans la Cathédrale*, tiré d'un envoi de Rome de M. Max d'Olonne ; l'enveloppante et voluptueuse introduction du 1er acte de *Ferval* de Vincent d'Indy : et les « Divinités du Styx » d'*Alceste*, chantées à miracle par Mme Litvinne. — S.

Chez M. Chevillard. — Je dois avouer que la célèbre symphonie en *mi* bémol de Schumann m'a presque ennuyé : cela est compact, pesant, cela manque d'air et de lumière ; toujours l'éternel quatuor, de temps en temps étouffé par trop de cuivres ; il me paraît à peu près impossible à une personne qui ne le connaît pas déjà très bien de comprendre le scherzo : la maladresse de l'instrumentation fait de ce badinage plein de sentiment une chose lourde, confuse et indigeste. La cantate de Rameau, à une voix avec symphonie, *Diane et Actéon* (1re audition), se compose de 3 récitatifs accompagnés au piano, et de 3 airs soutenus par les instruments : j'ai particulièrement goûté le 3e récitatif suivi de l'air tendre. Cette musique, dans la déclamation et dans le chant proprement dit, est étonnante de fraîcheur, de naïveté, de souplesse. Vif succès pour Mme Mellot-Joubert, chanteuse très expérimentée, à la diction impeccable. Une mélodie de Franck, nocturne (orchestrée par M. Guy Ropartz, poésie de L. de Fourcaud), également chantée par Mme Mellot-Joubert, mélodie large, noble et sereine, mais un peu monotone, et sans grand rapport avec les vers dont elle semble se désintéresser, n'ajoutera rien à la gloire du grand maître. L'*Apprenti sorcier*, scherzo de M. P. Dukas, a été vigoureusement applaudi, et admirablement exécuté : c'est une des œuvres les plus remarquables de la musique contemporaine ; ordonnance générale, développement, timbres, orchestration, imagination, esprit, tout y est exquis ; on ne se lasse pas d'entendre cette merveille. L'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et *Saugefleurie*, légende pour orchestre de M. d'Indy, ont satisfait, par la perfection de l'exécution, les oreilles les plus délicates. La *Kermesse*, de M. Jaques Dalcroze (1re audition), venant à la fin d'un long concert, avait aussi contre elle le redoutable voisinage de l'*Apprenti sorcier*. Elle n'est pas médiocrement gaie ; il y a du tintamarre et du brouillamini là dedans, des mesures à 2 temps, des mesures à 3 temps, des réminiscences prolongées des *Maîtres chanteurs* : et voilà, en somme, ce que j'en ai retenu.

Au splendide concert du 26 novembre, M. Colonne nous a fait entendre, avec l'aimable Symphonie en *sol* de Mozart, la *Russia* de Balakiref, l'exquis *Après-midi d'un Faune* de Debussy, trois mélodies avec accompagnement d'orchestre (*Fleurs de saison*, *Jardin* et *Chanson de guerre*) de M. Jean Gay, chef de musique d'un régiment de ligne. Cette nouveauté a été favorablement accueillie.

Amédée Lemoine.

Londres. — Le programme de la saison d'automne se poursuit avec *la Bohême*, *Aïda*, *le Trouvère*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, et nous souhaitons aux éminents managers : MM. Neil Forsyth et Frank Rendle, l'heureuse continuation d'une série si bien commencée.

Les concerts du samedi ont débuté au « Queen's Hall » le 4 novembre avec l'orchestre, conduit par M. H. J. Wood, dans le « Brandenburg Concerto » n° 6 de Bach, exécuté pour la première fois en Angleterre, des Variations sur un thème d'orchestre d'Elgar et l'adagio du ballet de *Prométhée* de Beethoven, d'une façon tout à fait remarquable. Richard Strauss dirigeait lui-même l'exécution de sa *Symphonia Domestica*, présentée à Londres le 25 février 1905. Dans l'immense salle de l' « Albert Hall », très belle exécution, par l'orchestre du Queen's Hall, de l'Ouverture d'*Obéron* et de la *Marche Hongroise* de Berlioz : ces concerts du dimanche sont très goûtés et attirent de nombreux amateurs de musique. La musique d'opérette est toujours en grande faveur à Londres, où le « Daly's Theatre » continue à faire salle comble avec les *Petites Michus* de M. A. Messager. Il en est de même pour *Lady Madcap* au Prince of Wales et *The White Chrysanthemum* au Criterion. L'habitude anglaise d'occuper les entr'actes, dans la plupart des théâtres, par des intermèdes musicaux, peut être qualifiée des plus heureuses. Parmi les meilleurs orchestres nous citerons ceux du « Saint-James Theatre », du « Majesty's Theatre » du « New Theatre ». du Wyndam's Theatre » et du « Waldorf », qui donna, la saison dernière, une très intéressante série d'opéras alternés avec les représentations de Mme Eleonora Duse.

A. R.

Marseille. — Aux concerts classiques de Marseille, dirigés par M. Gabriel Marie, M. Guilmant vient d'obtenir un très grand succès comme virtuose et compositeur. Avec l'admirable Passacaille de J.-S. Bach, il a joué le 10e Concerto en *ré* de Haendel pour orgue et orchestre. L'allegro de cette composition est formé d'une suite de soli que Haendel a simplement esquissés et qui laissent le champ libre à l'improvisation. La *Marche élégiaque*, de Guilmant, a été fort applaudie.

Lyon. — M. Witkowski vient de fonder à Lyon des concerts du dimanche analogues à ceux de Paris. On nous affirme qu'il y a 900 abonnés inscrits, et qu il ne reste plus un sou de recette à faire à la porte. Bonne chance à cette excellente entreprise !

Schola Cantorum. — La *Schola*, sous la direction de Vincent d'Indy, a récemment exécuté des fragments de l'*Armide*, de Lulli (1686, livret de Quinault). Brillante soirée, mais musique médiocre.

Société Bach. — La Société Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévise) a donné avec un plein succès le premier concert (de la série A) dont nous avons annoncé le programme. Le mercredi 29, très brillante soirée (orgue et musique de chambre) avec M. Henri Dallier, M. Debroux et Mlle Boutet de Monvel. — Billets chez Durand.

Cours et conférences. — Au cours Sauvrezis (14, rue de la Pompe), M. Arthur Coquard commencera, le 3 février, ses conférences sur l'histoire et l'esthétique musicales. Mlle Perez de Brambilla (6, rue de Saint-Pétersbourg) a repris son cours si apprécié de piano, harmonie et accompagnement. — L'école des *Hautes Etudes sociales* annonce pour cet hiver une série de conférences musicales par MM. Aubry, Quittard, Calvocoressi, Gastoué, Laloy, etc... — Le cours de M. Combarieu sur la *Grammaire musicale et ses éléments* commencera au Collège de France le lundi 4 décembre, à 4 heures et demie (salle VIII).

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES ORIGINES DU RYTHME ET LE TRAVAIL SOCIAL, D'APRÈS BÜCHER. — XVI (d'après la sténographie)

Mesdames et Messieurs,

J'arrive à l'examen d'une théorie très curieuse et nouvelle sur les origines de la musique. Elle a été présentée avec un grand succès, au moins à l'étranger (car la critique française l'a laissé passer un peu inaperçue), par le Dr Karl Bücher, dans un livre qui, en 1902, atteignait sa troisième édition : *Arbeit und Rhytmus*, « Travail et rythme ». Nous sommes ici en présence d'un cas fort intéressant. Le Dr Bücher est-il musicien ? Nullement. C'est un professeur d'économie politique à l'Université de Leipzig. Mais on serait tenté de dire qu'il est parfois avantageux de ne pas être un spécialiste dans certains travaux relatifs aux questions d'origine. Le musicien qui entreprend d'écrire l'histoire de son art aborde généralement cette étude avec une opinion préconçue et s'attache à trouver, dans les faits ou dans les textes, des arguments pour la mise en lumière de cette opinion ; il *se sert* des documents que lui fournit la philologie au lieu de les laisser parler eux-mêmes, de s'effacer derrière eux, de se borner à être leur interprète. Tout autre est la situation du théoricien dont j'ai à vous faire connaître aujourd'hui les idées Ce qu'il voulait étudier, comme l'y invitait la nature de son enseignement universitaire, c'est le travail social, ses premières formes, ses conditions et ses lois ; c'était un sujet d'économie politique pure. Chemin faisant, et contrairement à ses prévisions, ses recherches ont dévié ; elles ont été absorbées par la poursuite d'un autre objet et enrichies d'une modification essentielle dans le plan primitif. Les faits enregistrés au cours de l'enquête entreprise l'ont voulu ainsi. Avec des préoccupations toutes spéciales et étrangères à la musique, comme point de départ, l'auteur s'est vu, non sans en être étonné un peu lui-même, aboutir à une doctrine sur la genèse du rythme, sur celle de la musique et de la poésie ! Cette conclusion, précisément parce qu'elle n'était pas voulue et préméditée, a pour nous l'intérêt d'une théorie de valeur vraiment objective, fondée sur l'expérience.

Spencer, auquel j'ai consacré mes deux dernières leçons (1), s'était surtout attaché à expliquer, dans la musique, la mélodie, c'est-à-dire la hauteur et l'intensité des sons, la variété des intervalles et des timbres, en un mot, tout ce qui constitue le chant en lui-même. L'ouvrage de Bücher est consacré aux origines d'un élément d'importance capitale en musique : le rythme. Selon mon habitude, je donnerai d'abord quelques définitions ; je rappellerai ensuite les principales doctrines auxquelles s'opposent celles dont nous allons nous occuper.

I

Le mot rythme est employé avec deux sens différents : l'un étendu et technique, l'autre restreint et usuel. Dans le premier cas, il désigne l'organisation des

(1) Nous ne les avons pas reproduites ici, car ce sujet a déjà été traité dans la *Revue musicale* (année 1902, nos d'août et octobre).

durées, qui constitue le plan général d'une œuvre musicale ; et l'étude du rythme ainsi compris ne fait qu'un avec celle de la composition. Elle comprend l'analyse d'une série de systèmes de plus en plus considérables et dont le mécanisme est si délicat : le pied, le membre de phrase, la phrase, la période, la strophe, enfin les divers enchaînements ou ensembles de strophes...

Comme le rythme a souvent pour générateur le groupe placé au début de la série, c'est-à-dire ce qu'on appelle le *pied* en poésie, et la *mesure* en musique, on en est arrivé, et c'est là la seconde acception du mot, à entendre par le mot rythme ce groupe lui-même ; en un mot, le langage courant et usuel a identifié une partie de l'ensemble avec l'ensemble lui-même. Mais ce n'est pas très exact, et il faut savoir distinguer la mesure du rythme. La mesure n'est qu'un cadre abstrait ; même en musique ce cadre est établi par des nombres. Le rythme, c'est ce qui remplit ce cadre ; il le fait de diverses manières, avec des valeurs *réelles* et non avec des *nombres*.

La mesure (quelquefois, mais pas toujours identique au rythme) est une série de jalons représentés par les lignes verticales qui séparent les pieds ; le rythme observe souvent ces jalons, peut même les fortifier ; mais, dans l'intervalle qui les sépare, il s'organise librement. La mesure à trois temps peut être remplie par une noire suivie d'une croche ; ou bien encore par une noire pointée ; ou bien encore trois croches ; ou bien encore avec des syncopes et des silences. Il peut donc y avoir des rythmes élémentaires qui, par leur valeur totale, appartiennent au même genre de mesure, mais qui, par la valeur des éléments dont ils se composent et par la distribution de ces éléments, constituent des rythmes différents.

Cette distinction une fois faite et tout malentendu étant écarté, voici les différents rythmes qui peuvent remplir les différentes mesures. Pour la mesure à trois temps, il y a le trochée, qu'on peut représenter par une noire et une croche, l'iambe, qui peut être représenté par une croche et une noire. Pour la mesure à quatre temps, il y a le dactyle, qui peut être représenté par une noire et deux croches, l'anapeste, qui est constitué par deux croches et une noire, enfin le spondée, qu'on peut représenter par deux noires. La mesure à six temps (mesure ionique) peut comprendre : le rythme *ionique*, représenté par deux noires et deux croches ; le *choriambe*, représenté par deux croches et deux noires, et un autre pied appelé en grec *hexabrakys* (représenté par six croches).

Enfin il y a la mesure à cinq temps, comprenant le rythme appelé péonique, lequel est formé des deux groupes suivants : deux croches, suivies d'un groupe de trois croches, ou bien un groupe de trois croches suivi d'un groupe de deux croches. Tout ceci est à retenir pour l'examen de la théorie de Bücher.

Voilà les types de mesures et de rythmes qui sont usités à la fois dans la poésie lyrique et dans la musique. (On n'a pas l'habitude, quand on s'occupe de musique, de parler d'*ionique*, de *choriambe* ou d'*hexabrakys* ; c'est un tort cependant ; nous avons déjà, dans la théorie musicale, un certain nombre de mots qui sont empruntés au grec : *gamme*, *dièse*, *harmonie*, etc. ; il suffirait que l'enseignement officiel fût logique avec lui-même pour que la terminologie musicale tout entière, conformément à des analogies très nombreuses, fût empruntée aux Grecs, véritables inventeurs de la science musicale, comme de toutes les autres).

Il ne suffit pas d'avoir une formule comme une de celles-là pour posséder un

rythme ; il faut deux choses essentielles : d'abord une partie « forte », c'est-à-dire accentuée, c'est la première de la mesure, et une partie faible ; il faut ensuite, et ceci est absolument indispensable, que la formule se répète un certain nombre de fois. Le rythme n'est pas constitué seulement pas une division systématique de la durée, mais par le retour régulier de cette même division.

Ces définitions une fois établies, nous abordons maintenant la question des origines ; et, avant de présenter la solution qu'a donnée le docteur Bücher, je rappellerai celles que l'on a proposées pour le même problème.

Wagner, dans l'opuscule *Beethoven*, déclare, d'une façon assez paradoxale, que le rythme n'est pas inhérent à la musique, qu'il lui est venu « du dehors » ! Il va même jusqu'à déclarer que c'est Mozart qui pour la première fois l'y a introduit. C'est là une déclaration bien contestable ; dans tous les cas, elle explique que certains savants se soient préoccupés de chercher les origines du rythme et aient cru le trouver dans des séries de faits qui paraissent étrangers à l'art musical.

On a donné une foule d'explications ; j'en distingue six ou sept, qui sont les principales et que j'énumère très rapidement.

1° La plus ancienne (en négligeant quelques légendes orientales qui m'entraîneraient trop loin) est celle de Platon. D'après lui, le rythme musical vient de l'Absolu, par l'intermédiaire de l'âme. L'Absolu, c'est Dieu. Lorsque Dieu crée l'univers, il le crée d'après les lois de sa propre pensée ; la pensée de Dieu, c'est la pensée mathématique, dans laquelle résident les types éternels des choses et qui est constituée par les nombres, — les nombres musicaux : or ce sont précisément les nombres qui produisent le rythme. Par conséquent, Dieu, en faisant l'univers, lui imprime le rythme en même temps que le mouvement. Quant à l'artiste, lorsqu'il prend un fragment de matière et qu'il essaie de le façonner à son tour, il obéit aux mêmes lois que de Dieu lui-même, attendu que son esprit n'est pas autre chose qu'un reflet lointain de la pensée divine. — Théorie grandiose, en dehors de toute vérification possible, inaccessible à un contrôle quelconque. Il y a quelque témérité à vouloir expliquer la pensée de Dieu, alors que nous avons tant de peine à comprendre celle de l'homme !

2° Spencer, que je puis placer immédiatement après Platon, n'est pas allé aussi loin ; cependant il se rapproche de Platon. Pour lui, le rythme est un des principes « premiers » sur lesquels repose la constitution des choses et au delà desquels on ne peut pas remonter ; c est un principe premier au même titre que la conservation, la permanence et l'indestructibilité de la force dans le monde. — Le raisonnement du philosophe anglais est d'ordre philosophique très élevé. Peut-être ne me tromperai-je pas en le résumant ainsi. Lorsqu'une force s exerce, cette force ne peut pas se détruire. Elle reparaît sous une autre forme. De là naît un conflit, lequel aboutit au rythme. Avec mon doigt, j'ébranle la branche du diapason ; en agissant ainsi je dépense une certaine force : cette force ne peut pas se perdre, il faut qu'elle se retrouve d'une façon ou d'une autre ; elle réapparaît sous forme de réaction, réaction représentée par les vibrations mêmes de la tige ébranlée. Il y a là, en présence, deux forces qui ne peuvent pas se détruire l'une l'autre. Il faut cependant qu'elles s'accommodent, qu'elles fassent bon ménage ensemble : de là une alternative de conflit et d'équilibre, laquelle alternative n'est pas autre chose que le rythme... Ce que je dis là d'un

cas particulier, Spencer l'applique à la création tout entière. Il croit trouver le rythme à la surface de la terre et de l'océan; dans tous les phénomènes qui sont produits, soit naturellement, soit artificiellement ; dans le milieu de l'éther, dans la lumière et dans les ondulations qui la produisent, dans le phénomène de la chaleur, où les ondulations ne diffèrent de celles de la lumière que par leur longueur relative; dans l'électricité, dans la périodicité de tous les phénomènes astronomiques ; il le trouve aussi dans les phénomènes de la vie, de la circulation du sang, de la respiration, de la locomotion, de l'activité des organes; il le retrouve, ou croit le retrouver, dans les phénomènes de la conscience eux-mêmes, qui ne sont pas continus, mais qui reposent sur des alternatives d'états un peu différents, enfin dans l'histoire des sociétés, de la vie économique.

Cette théorie, elle aussi, est grandiose et très belle; mais parmi les derniers faits signalés par Spencer, il n'en est pas un seul, je crois, où l'on trouve à proprement parler le rythme musical, c'est-à-dire un rythme rigoureux, un rythme ayant une exactitude mathématique ; ce ne sont (pour le musicien !) que des ébauches, des commencements et des à-peu-près. Schumann a dit, en parlant du pianiste qui n'observe pas exactement la mesure, que son jeu ressemble à la démarche d'un homme ivre ; je crois que la plupart des rythmes signalés par Spencer, si on les suivait avec rigueur, produiraient une démarche un peu analogue.

3° On a fait venir aussi le rythme — je retrouve cette idée dans un petit livre de M. Lavignac, professeur au Conservatoire — des oscillations du pendule, qui sont isochrones. Cette vue est intéressante, mais elle ne nous sert à rien au point de vue historique, attendu que les primitifs n'ont eu et n'ont aucune connaissance du pendule.

4° Une autre opinion a été soutenue en Allemagne par M. Riemann, qui voit l'origine du rythme dans les battements du pouls. Cela n'aurait rien d'invraisemblable. Puisqu'il est démontré que quand il a voulu mesurer des distances, l'homme s'est servi d'une partie de son corps (pouce, coudée, brasse, pied), il n'y aurait rien d'étonnant à ce que, lorsqu'il a voulu mesurer des durées, l'homme ait emprunté l'unité de mesure à un phénomène physiologique. Ce n'est malheureusement qu'une hypothèse.

5° On a dit aussi (c'est l'opinion de Guyau) que le rythme venait de l'intensité de l'émotion et de son caractère sociologique. Je ferai remarquer que, d'après cette théorie, la naissance du rythme serait postérieure à la constitution des sociétés, à l'établissement de la vie des hommes en commun. Or, l'objection qu'on peut faire et que j'aurai l'occasion d'examiner, est celle-ci : l'établissement de la société elle-même ne suppose-t-il pas d'autres phénomènes antérieurs, lesquels suffiraient à expliquer la genèse du rythme ?

6° M. Souriau, dans un très beau livre intitulé *l'Esthétique du mouvement*, s'est, je crois, beaucoup approché de la vérité en faisant dériver le rythme d'une loi de compensation qui veut que toute contraction musculaire soit suivie d'un repos réparateur. Nous allons retrouver cette idée tout à l'heure. Je mentionnerai enfin, sans m'y arrêter, la théorie qui fait venir le rythme de la danse.

Chacune de ces solutions n'est en somme qu'une hypothèse ; et comme, ici, nous cherchons, dans la mesure de nos forces, ce qui est exact, démontré (ou nous paraît tel), nous ne pouvons pas nous en contenter. Remarquez que toutes ces théories expliqueraient bien à la rigueur l'origine de la mesure (veuillez

vous rappeler la distinction que je faisais tout à l heure), mais non pas celle du rythme : elles nous disent bien pourquoi on est arrivé à instituer un mouvement marqué par l'équidistance de certains accents ; mais elles ne nous expliquent pas ceci : pourquoi y a-t-il des trochées ? pourquoi des iambes ? des dactyles ? des anapestes ? des ioniques, etc. ?

Or, la théorie que je vais résumer prétend nous expliquer tout cela ; cette théorie est extrêmement claire et repose sur un enchaînement de faits et d'idées tout à fait solide. Sans anticiper sur mes conclusions, je puis dire qu'en faisant sortir le rythme du travail de l'homme, cette théorie confère à l'art musical un nouveau titre de noblesse.

II

L'auteur a étudié les lois du travail dans tous les pays et un peu à toutes les époques ; mais il insiste sur le travail de l'homme primitif, du sauvage, car c'est lui seul qui nous permet de nous faire une idée de la façon dont les choses ont pu se passer à l'origine de la civilisation. Pour exposer sa thèse avant de la discuter, je vais le suivre d'aussi près que possible dans les moments successifs de sa démonstration.

a) Aristote avait déjà formulé un principe, c'est que le rythme est naturel à l'homme ; à ce principe il faut en ajouter un autre, c'est que le sauvage a une tendance beaucoup plus grande que l'homme civilisé aux mouvements rythmiques, pour deux raisons : la première, c'est qu'il est nu ou à peu près, affranchi des vêtements qui, chez l'homme civilisé, gênent, paralysent quelquefois les mouvements. La seconde raison, c'est que le sauvage n'est pas cultivé ; or, on a remarqué que les effets physiologiques du rythme sont en raison inverse de la culture intellectuelle, parce que les effets de la musique, sur un sujet qui n'est pas un intellectuel, ne rencontrent aucune résistance (c'est probablement pour cela qu'aujourd'hui les physiologistes qui font dans leur laboratoire des travaux sur l'art musical aiment à opérer sur des illettrés).

b) Voilà un premier fait. D'une façon générale, le sauvage a une inclination particulière au rythme. Il ne faut donc pas s'étonner que dans la fin du XVIIIe siècle, en parlant des nègres de l'Afrique, un voyageur, Meiners, ait écrit ceci :

« La marche, la danse, le jeu, le chant, le travail, tout se fait chez eux en me-
« sure. Les nègres les plus stupides observent la mesure beaucoup mieux que
« nos soldats et beaucoup mieux que nos musiciens eux-mêmes après un long
« exercice réfléchi. »

b) Mais les nécessités de la vie, — d'abord de la vie individuelle, ensuite de la vie sociale —, vont favoriser et faire aboutir, plus encore que le climat, un penchant instinctif. Il faut d'abord écarter un préjugé. On a dit que le sauvage aimait particulièrement l'oisiveté ; et depuis Tacite, on répète assez souvent que « sauvagerie et paresse sont synonymes ». On s'est même appuyé sur ce fait pour expliquer le brigandage, l esclavage, la vente des fiancées, l'habitude d'imposer aux femmes des travaux pénibles et des charges excessives. C'est là une vue superficielle ; elle est même contradictoire ; s'il y a parmi les primitifs des hommes qui vivent de pillage, cela suppose qu'il y en a d'autres qui aiment les richesses et qui, par conséquent, se donnent un certain mal pour les réunir.

De même pour l'esclavage : on a dit qu'il avait joué un rôle utile dans l'éducation de l'humanité. Mais l'esclave qui apprend à faire un travail suppose un maître qui l'initie à ce travail ; si le maître veut placer l'esclave dans un certain état d'esprit, il est obligé d'abord d'avoir été lui-même dans ce même état d'esprit. Il y a là une sorte de cercle vicieux.

Dans les sociétés civilisées, il peut y avoir et il y a en effet des oisifs. Dans les sociétés non civilisées, tout le monde, hommes et femmes, est obligé de travailler plus ou moins ; seulement le travail se fait dans des conditions spéciales. Il est particulier à deux points de vue ; d'abord, absence d'outils ; en second lieu, absence de technique. Pour construire une hutte, fabriquer un canot, une arme de pêche ou de chasse, pour assurer et préparer la subsistance, façonner quelque poterie grossière et quelques semblants de vêtements, — sans parler des objets de parure et d'élégance qui constituent son esthétique propre, car le sauvage est élégant à sa manière ! — l'homme primitif est obligé de suppléer par les mouvements du corps, par ceux des mains, des bras et des jambes, à l'absence d'instruments appropriés. Il ignore la technique : il la rachète par la patience et l'endurance. Dans certaines tribus, les travaux exécutés par les femmes sont tellement longs et fatigants, qu'ils ont expliqué peut-être l'usage de la polygamie. « Au Tanganiika, dit Stanley, on met plus de trois mois à creuser un arbre pour en faire un canot. » En Guinée, certains naturels portent suspendus au cou des cylindres en pierre blanche dont la polissure et la façon (percement de petits trous) demandent, faute d'outils en métal, les soins de deux générations. Les travaux du tissage sont extrêmement longs aussi ; on en a comparé les progrès à la croissance d'une plante.

Un travail quelconque, quand il est exécuté dans des conditions aussi défavorables, est fait de recommencements perpétuels, de reprises sans fin, de routine ; il exige enfin la répétition de mouvements identiques.

c) Poussé par l'instinct, par l'habitude, par la préoccupation d'éviter des pertes de temps, par le souci d'éviter des efforts inutiles et aussi d'alléger le plus possible une tâche si ingrate, le travailleur un peu exercé exécute des mouvements identiques, dans des durées égales. L'idée du but à atteindre, qui d'abord dirige le travail, et l'idée de l'appropriation de certains moyens à ce but, s'effacent dans son esprit : ces idées deviennent inutiles ; peu à peu, l'homme arrive à remplacer l'énergie de la volonté consciente par une énergie d'automate purement mécanique.

d) Dès lors, on voit apparaître quelque chose de très important, qui nous met sur la voie et nous fait entrevoir le but : la périodicité des mouvements s'introduit dans le travail. Cette périodicité a été constatée mainte et mainte fois. Déjà Pline l'Ancien, dans son *Histoire Naturelle* (18-54), avait constaté que semer le blé est une opération qui se fait en mesure. Dans un ouvrage paru en 1889 (je prends deux exemples aux extrêmes pour abréger) à propos de l'Exposition universelle et intitulé *les Colonies françaises*, je lis qu'à Madagascar les femmes qui préparent la terre pour semer le riz « ressemblent à des danseuses qui exécutent un ballet », tant le rythme de toute leur démarche est net et marqué. Voilà les premiers pas de la théorie.

e) Quelle est maintenant l'unité qui va servir à mesurer ce travail continu, passé à l'état de fonction mécanique ? Elle est déterminée par le geste même du travailleur, par la nature de l'effort musculaire qu'il répète sans cesse ; et

comme cet effort musculaire est caractérisé par une tension suivie d'un repos, un groupe de valeurs se trouve créé qui a ses équivalents dans ce que les versificateurs appellent un pied composé d'une *thesis* et d'une *arsis*, et ce que les musiciens appellent une mesure, composée d'un temps fort et d'un temps faible.

Le nombre et l'organisation de ces valeurs diffèrent *selon le genre du travail exécuté :* l'iambe, composé d'une brève et d'une longue, le trochée, composé d'une longue et d'une brève, sont le rythme des pieds humains foulant le sol. Le spondée est le rythme des mains frappées régulièrement en mesure. Le dactyle et l'anapeste sont des mesures (moins anciennes) de travail au marteau, l'artisan faisant toujours précéder ou suivre de deux petits coups le coup principal frappé sur l'enclume. Les forgerons ont là-dessus une locution significative : ils appellent cela *faire chanter le marteau.* Les diverses formes du rythme ionique peuvent être observées dans les rues de nos villes, où l'instrument qui sert à enfoncer et à égaliser les pierres est toujours manié en mesure.

f) Voici d'autres constatations importantes qui vont faire faire un nouveau pas à la théorie. Ce phénomène capital de la création d'une mesure et d'un rythme ne se produit pas seulement dans le travail individuel et isolé où le travailleur peut faire, en somme, des poses de paresse, selon sa fantaisie, sans qu'il en résulte des inconvénients graves ; il devient une *nécessité* lorsque le travail est fait en commun, et en particulier lorsqu'il s'agit de travaux où tous les mouvements sont solidaires les uns des autres. Par le rythme, des activités diverses concourent au même but ; sans lui, elles se contrarieraient, au lieu de s'entr'aider.

Voici des hommes qui, étant assis, rament ensemble sur une pirogue. Ils sont *obligés*, remarquez bien ce mot qui est le pivot de toute la théorie. ils sont obligés, dis je, sous peine d'accidents graves et variés, de soumettre leurs mouvements à un rythme régulier.

Dans le même cas sont les hommes que fait voir un monument égyptien (qui est, je crois, au British Museum) et qui transportent sur le sol un énorme bloc de matière. Dans le même cas sont ceux qui scient un arbre couché, ceux qui frappent simultanément sur une enclume une pièce de métal rougie au feu, etc...

D'autres raisons obligent à introduire un rythme dans le travail lorsqu'il est fait en commun et socialisé. On a dit avec raison que chaque individu a une tendance, soit en travaillant, soit en déployant simplement son activité dans un jeu ou dans un exercice quelconque, à adopter un rythme particulier, qui lui est spécial. Ainsi, il y a des personnes qui se fatiguent en marchant lentement, il y en a d'autres qui se fatiguent en marchant vite. L'homme est, à ce point de vue, dans le même cas que l'animal lui-même. Un cavalier, par exemple, sait bien l'allure qui est la plus avantageuse à son cheval. Le rythme, dans les groupements de travailleurs, a eu pour but et aussi pour principe la nécessité d'unifier les allures individuelles. — Les travailleurs, quand ils sont associés, déploient une énergie inégale provoquée par le zèle, par la rivalité qui s'établit entre eux. Au sixième livre de l'*Odyssée*, Homère parlant des Béotiennes qui, avec Nausicaa, lavent leur linge au lavoir, dit : « Elles battaient leur linge dans de petits bassins de pierre *en rivalisant de zèle.* » Raison de plus pour régler et discipliner ces activités diverses.

Une troisième raison, c'est que l'activité d'un groupe, quand elle est réglée et disciplinée, aboutit à des résultats plus avantageux. Ceci se comprend de soi-même Un observateur a fait en Allemagne une statistique assez curieuse. En comparant le résultat du travail des ouvriers qui chantent et le résultat du travail des ouvriers qui ne chantent pas, il a constaté que les premiers produisaient plus que les autres.

Il y a aussi une raison d'agrément. On fait travailler un certain nombre de personnes ; comme compensation, peut-être, on cherche à leur donner l'agrément du rythme et de la musique.

Il y a enfin des travaux, un peu exceptionnels il est vrai, dans lesquels la musique, ou plutôt le rythme, car nous n'en sommes pas encore à la musique... où le rythme, dis-je, a été employé très utilement, et comme une sorte de nécessité, faute de moyens différents. Parmi les documents très nombreux qui me sont passés sous les yeux, voici celui qui m'a paru le plus extraordinaire, le plus bizarre, et cependant l'un des plus sérieux. Dans un livre intitulé *l'Art musical au Sénégalet dans l'Afrique centrale*, l'auteur, M. Verneuil, cite un *chant de plongeurs* (ne souriez pas) occupés à désensabler les navires... un chant qui a lieu dans l'eau par conséquent :

« Qu'on se figure cinq cents nègres nageant autour du navire ensablé et chan-
« tant cet air ; à la huitième mesure, ils plongent tous à la fois, *continuent de*
« *suivre mentalement la musique au fond de la mer ;* à la douzième mesure, ils
« poussent le navire ensemble, et à la seizième, ils remontent sur l'eau. Ils
« agissent ainsi tous ensemble, de concert, et aucun de leurs efforts n'est
« perdu »

d) Ce rythme réel une fois créé pour les raisons que je viens d'énumérer, quels sont les moyens de le réaliser pour l'oreille ? Ici commence une nouvelle partie de la théorie.

Quand le mouvement même du travailleur produit un son régulier par suite de la matière qu'il emploie, par exemple le travail du forgeron martelant le fer sur l'enclume, celui du batteur de blé frappant le sol avec son fléau, c'est ce son lui-même qui sert à marquer le rythme. Dans les autres cas, on y supplée par le moyen le plus naturel : la voix humaine ou un instrument.

Ici, les documents et les témoignages sont presque innombrables. Les Malais rament au bruit du tam-tam. Au Soudan et en Chine, les corvées se font au bruit du tambour. Voici un document plus classique : on possède au Louvre un groupe archaïque de Thèbes en Béotie où l'on voit quatre boulangères réunies côte à côte devant un pétrin et roulant la pâte avec leurs mains ; à gauche se trouve une autre femme assise, jouant de la double flûte. On a supposé qu'elle était là pour régler les mouvements des autres personnes, peut-être pour les distraire... C'est aussi suivant un rythme marqué par la flûte que les Etrusques, au témoignage d'Athénée, suivant un texte qui a été signalé par M. Paul Girard, pétrissaient le pain, se livraient au pugilat et même faisaient fouetter leurs esclaves. Un vase trouvé en Grèce et souvent reproduit représente un travail de moissonneurs qui est rythmé par la musique.

Ce ne sont pas là des légendes. Je me rappelle avoir eu entre les mains un document officiel, un « Rapport » dans lequel on lisait que, quand le gouvernement français a voulu faire construire un chemin de fer au Dahomey, il a dû faire travailler les nègres « au son de la flûte ».

Tous ces faits, remarquons-le en passant, sont de nature à modifier le point de vue auquel se placent habituellement les critiques quand il s'agit d'apprécier les monuments de la musique primitive. Dans la musique primitive, que trouve-t-on? Des mélodies très pauvres, mais des rythmes nettement accusés. On a attribué ce fait à une faiblesse du sens esthétique. Il s'explique tout naturellement : la mélodie est très pauvre parce que c'est la chose accessoire ; le rythme, au contraire, est nettement accusé parce que c'est la chose essentielle ; c'est lui qui réglait et marquait les mouvements du travail.

h) Et maintenant, voici comment la mélodie et la poésie elle-même vont sortir de tout cela.

Pour marquer le rythme des mouvements des travailleurs, la voix humaine, quand c'est elle qui fait fonction de régulatrice, emploie d'abord de simples onomatopées, des appels conventionnels et bizarres, comme nous en avons tous entendu, des sons inarticulés qui n'empruntent leur signification qu'à leur retour périodique. C'est là l'origine du refrain dans la chanson. Peu à peu, en effet, l'imagination arrive à placer entre des formules fixes et invariables qui serviront de refrain, de véritables airs de musique.

Sur ce premier point, les témoignages abondent encore, et jamais thèse ne s'appuya sur des documents aussi nombreux, aussi solides que celle du professeur Bücher. Les anciens Grecs avaient, à côté de leurs mélodies artistiques, nombre d'airs populaires, de couplets associés à différents travaux déterminés et dont les noms primitifs, par suite d'une lente évolution et d'une transformation des usages, étaient devenus inintelligibles à leurs successeurs, les Alexandrins. Ils chantaient pour faire la moisson, pour broyer l'orge, pour écraser le blé avec le cylindre à bras, pour fouler les grappes de raisin, pour filer la laine, pour tisser. Il y avait l'air du cordonnier, l'air du teinturier, l'air du baigneur, l'air du porteur d'eau, l'air du berger. Il en est de même chez la plupart des primitifs dans toutes les parties du monde. Ici Bücher énumère un grand nombre de faits ; il serait trop long de les passer en revue.

i) En même temps que la musique, la poésie naît peu à peu sous les mêmes influences et dans les mêmes conditions. Il serait absurde et contraire à toute juste conception de l'histoire de penser que d'emblée on a introduit dans certains mouvements et dans certaines formules mélodiques des paroles organisées et pleines de sens. Dans le travail socialisé celui qu'on pourrait appeler le chef d'équipe. le surveillant ou le maître, veut stimuler, soutenir et alléger l'effort du groupe. Pour cela, il se borne d'abord à un cri instinctif et presque animal. Mais entre deux ou plusieurs répétitions de ce même cri, qui jouent le rôle principal et serviront de support à tout le reste, s intercalent par une formule mélodique quelques phrases dont le texte est variable et où l'improvisation poétique se donne peu à peu carrière. Le retour des mêmes circonstances d'exécution finit par rendre ces formules populaires et enfin traditionnelles.

Je n'ai pas voulu énumérer tous les faits que présente l'auteur de la théorie, mais j'en ajouterai un comme une contribution modeste à tout ce qu'il a dit.

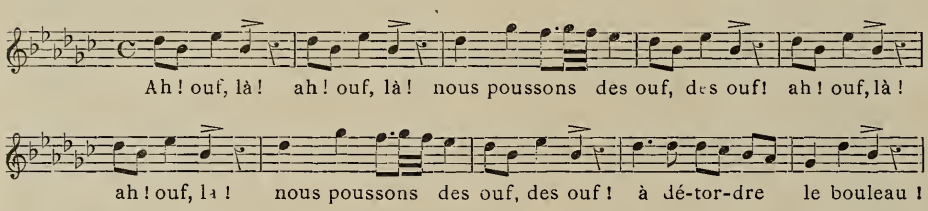
Voici une petite brochure qui a paru il y a quelques semaines, puisqu'elle porte la date de 1905, et qui est intitulée *les Travailleurs du bois à Dantzig*. Elle m'a été communiquée par le Musée social, qui, comme vous le savez, envoie des jeunes gens observer la vie économique à l'étranger. Voyez où peuvent conduire les études de musique ! elles rayonnent dans une multitude

de directions ; il n'y a nulle part de fait qu'on puisse considérer comme absolument étranger à la musique. L'auteur, qui est correspondant du Musée social de Paris en Allemagne, a étudié les travailleurs du bois dans la ville de Dantzig. Je remarque ceci, à la page 62 de son rapport (les deux citations que je vais faire résumeront les deux parties essentielles de la théorie de Bücher) :

« Le travail des équipes est un travail d'ensemble pour manœuvrer les radeaux, hisser les poutres de sapin, manipuler les tronçons de chêne ; les hommes doivent s'entendre et obéir à un commandement. Le contremaître commande donc, et les hommes, pour agir de concert et se donner du courage, accompagnent chaque mouvement de « hoi-ho, hoi-ho-hoi » gutturaux .. Cependant le genre de leur travail, qui est un travail d'ensemble comme celui des trieurs, fait que les arrimeurs chantent beaucoup. Ils ne se bornent pas aux exclamations et aux cris de leurs collègues des dépôts, ils cultivent le véritable chant. L'équipe, en s'attelant à son travail, entonne vigoureusement son... (Suit le premier vers d'une chanson écrite en bas-allemand et signifiant : « Chéri ! ô mon chéri, ne t'en va pas si loin »)... Ils répètent très souvent le même vers, le même refrain, la même strophe, le travail se trouvant interrompu chaque fois qu'il faut recommencer la manœuvre. Mais ils chantent ; et parmi les travailleurs du bois qui sont plutôt graves et peu loquaces, *les arrimeurs se distinguent par leur agilité.* »

Voilà donc des travailleurs qui ont pour habitude constante de chanter en travaillant. La corporation en général est formée de gens « taciturnes et peu loquaces ». Il se trouve que ceux qui chantent le plus sont les plus agiles et font le travail le plus utile !

Pour résumer cette exposition je citerai le chant russe suivant, où Bücher reconnaîtrait certainement l'application de ses propres idées, et qui est un rythme de travail tout à fait caractéristique (1) :



Quelle est la valeur de la doctrine que je viens d'exposer ? Je me vois obligé de remettre à la prochaine leçon cette seconde partie de mon étude.

JULES COMBARIEU.

(1) Recueil de chants populaires russes notés et harmonisés par M. Balakirew, tr. fr. de J. Sergonnois (Leipzig, M. P. Belaïew. 1898), n° 40, p. 55. — M. Pierre Aubry, en me communiquant ce chant, me signale que Glazunow l'a pris pour thème d'une symphonie (op. 13).

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 23 (cinquième année) 15 Décembre 1905.

Notre supplément musical : M. Adalbert Mercier.

M. Adalbert Mercier, ancien élève du Conservatoire, est un des jeunes collaborateurs de la Revue musicale. *Cela ne nous gêne nullement pour dire ici le bien que nous pensons de lui, de son talent exempt de formule apprise et de tout esprit de*

cénacle. Après avoir écrit un assez grand nombre de mélodies (parmi lesquelles il faut distinguer Neige, *d'un impressionnisme délicat, et cette* Chanson (1), *à la fois allègre et triste, où l'esprit se joint à l'émotion, il a abordé courageusement les*

(1) Publiée chez Mustel, 46, rue de Douai.

grands genres. L'Opéra de Bordeaux donnera prochainement la première d'un drame lyrique (l'Anniversaire). *où il a mis quelque chose de plus que le sentiment et la grâce qui lui sont habituels. L'*Etude symphonique *publiée dans notre supplément d'aujourd'hui, et qui est inédite, fut exécutée, il y a deux ans, à la salle Humbert de Romans. C'est une œuvre sérieuse et d'écriture intéressante, où le lyrisme est à la fois ardent et grave. Elle est faite avec deux principaux thèmes : le premier, en* ré *majeur, d'un caractère religieux et solennel, le second, en* si ♭, *chant tendre et exalté. A ces motifs succède une phrase violemment dramatique qui ramène, après une progression chromatique, le premier et le second thème : leur union fait éclater dans toute son intensité la grande phrase passionnée qui achève le morceau. L'ensemble est solidement construit et d'une valeur réelle.*

M. Adalbert Mercier, qui a l'avenir devant lui, modifiera certainement sa manière dans un sens plus personnel *encore (ce qui, en matière d'art, et surtout de musique, est la grande affaire). Nous suivrons le progrès de ce jeune et solide talent avec le plus affectueux intérêt.*

Publications nouvelles.

Annuaire du collège de France (5e année, Leroux, éditeur, 1 vol., 115 pages). — Dans cette publication, où sont résumés tous les cours professés dans notre premier établissement scientifique français, nous trouvons l'analyse du cours de M. Jules Combarieu, notre Directeur, sur l'Histoire de la musique. Nous citerons le texte même de l'*Annuaire*, car c'est pour nous une date importante : il indique l'entrée officielle de la Musique dans l'Enseignement supérieur. Nulle part, soit à l'Ecole normale, soit à la Sorbonne ou dans les Universités provinciales, il n'y a de chaire pour l'Histoire de la musique. Cette chaire n'existe qu'au Collège de France ; sa création est due aux efforts persévérants de M. Combarieu et à la libéralité de M. Louis Mors, qui les a fait aboutir. Voici ce qu'on lit dans l'*Annuaire* :

« Nommé au Collège de France par arrêté du 5 novembre 1904, pour y enseigner l'Histoire de la musique, M. Jules Combarieu a commencé son cours le 19 décembre et a consacré les leçons de la première année à une *Introduction* bibliographique et philosophique) *à l'histoire générale de la musique.*

I. — *a*) Il s'est attaché d'abord à montrer comment les études d'histoire musicale se sont peu à peu organisées en France, au XIXe siècle. Il a analysé les documents officiels (d'après la publication de M. Charmes) relatifs à la partie musicale de l'œuvre des Comités dus à l'initiative de Guizot, et où Bottée de Toulmont, Vincent, de Coussemaker, Ampère, Ch. de Courcelles, tracèrent un plan méthodique de travail en cherchant, pour la première fois, à grouper les résultats acquis. Il a montré la musique s'introduisant dans l'enseignement à tous ses degrés, depuis l'enseignement primaire jusqu'au supérieur (en consacrant une leçon spéciale à M. Charles Lévêque), et défini le rôle du Conservatoire. Il a fait voir l'évolution des Concerts qui, depuis le prince de la Moskowa jusqu'à M. Guilmant, se sont de plus en plus pénétrés, dans leurs programmes, de l'esprit historique. Il a passé rapidement en revue toutes les Sociétés privées, qui,

par l'exécution, par l'enseignement ou par le travail philologique, ont contribué à l'histoire de la musique. Il a enfin examiné les publications françaises les plus importantes du XIXe siècle relatives à la musique religieuse et à la musique profane dans les périodes suivantes : 1° période primitive ou préhellénique ; 2° musique gréco-latine ; 3° plaint-chant et musique mesurée du moyen âge ; 4° musique de la Renaissance et des temps modernes. De l'examen de ces travaux (études originales et rééditions) il a tiré un exposé des règles à suivre, soit dans un travail de critique, soit dans l'édition d'une œuvre ancienne. — *b*) Dans la seconde partie du cours, le professeur a présenté, d'une façon aussi complète que possible, une bibliographie critique de l'Histoire générale de la musique, comprenant à la fois les œuvres françaises et étrangères. Cette étude a compris trois sortes d'ouvrages : 1° les répertoires (généraux) de bibliographie musicale ; 2° les dictionnaires de musique ; 3° les Histoires générales proprement dites de la musique. Tels sont les deux groupes de sujets qui ont été traités dans les leçons du jeudi.

II. — Dans les leçons du lundi, M. Jules Combarieu s'est attaché : 1° à définir la musique en elle-même ; 2° à marquer sa place dans la nature ; 3° à rechercher sa fonction sociale et ses origines. Il a exposé et discuté les principaux systèmes sur ces trois points. — *a*) Il a étudié successivement : la musique et l'expression du sentiment ; les *images réalisées*, dans le style musical ; la musique et l'intelligence ; dans un second groupe de leçons : la musique d'après la physiologie et d'après les mathématiques. — *b*) Comparaison du son et de la couleur ; place de la musique parmi les phénomènes périodiques. — *c*) Pour ce qui concerne les origines, M. Combarieu a étudié les systèmes de Herbert Spencer, de Darwin, de Karl Bücher. Sa conclusion a été que ni la physiologie, ni l'acoustique, ni l'histoire, n'étaient encore en état de donner soit une théorie satisfaisante de la formation de la gamme et des règles de l'harmonie, soit de résoudre d'une façon définitive le problème des origines. — Au cours de ces leçons, les deux thèses principales qu'il s'est attaché à exposer et à défendre sont les suivantes : 1° la musique, tout en étant par excellence l'art de donner une *image* du sentiment et d'en exprimer le *dynamisme*, est caractérisée par *un mode de pensée* spécial au musicien ; 2° si on laisse de côté la période préhistorique, abandonnée aux hypothèses pour s'en tenir aux documents formels, la première fonction sociale de la musique se trouve dans les rites oraux de la magie (incantations). Bien qu'il ait consacré plusieurs leçons à ce sujet, M. Combarieu a eu le soin de prévenir qu'il ne présentait pas cette doctrine comme arrêtée dans toutes ses parties, mais comme un essai qu'il se réservait de compléter ou de modifier, s'il y a lieu. — Ayant commencé son cours par l'analyse du sentiment musical, pour passer ensuite à celle des sensations sonores et n'arriver qu'en dernier lieu à la conception purement objective des lois de la musique et de sa place dans la vie sociale, M. Combarieu a terminé ses leçons du lundi par une classification et une comparaison des arts du rythme ou de la durée et des arts plastiques (ou arts de l'espace). — H. R.

Dans les nos de janvier à décembre 1905, la *Revue musicale* a publié ce cours intégralement.

Emile Baumann : *Les grandes formes de la musique ; l'œuvre de Camille Saint-Saëns* (1 vol., chez Ollendorff). — *La Revue musicale* a déjà consacré une étude d'ensemble à l'auteur des *Mélodies persanes*, et elle se propose de l'étudier prochainement à un point de vue nouveau. Elle est heureuse de signaler aujourd'hui un travail original sur notre grand compositeur français.

S'il est une chose rare, c'est un critique qui soit en même temps un poète. Le livre d'Emile Baumann remplit cette double condition : d'une portée doctrinale qui s'étend au delà de la musique elle-même, synthèse concise et approfondie des grandes formes musicales modernes envisagées dans leur évolution historique et logique, depuis la musique de chambre jusqu'à l'œuvre scénique, il a pour centre le développement du plus complet, du plus classique des artistes contemporains, de celui que Wagner et Liszt appelaient « le plus grand des musiciens français ». Il suit la formation intime de son art, les aspects variés de ses productions avec une certitude d'interprétation et un style qui font passer dans les mots la substance des poèmes évoqués.

Richard Wagner a Mathilde Wesendonk Journal et lettres, 1853-1871. Traduction de l'allemand par *Georges Khnopff*. (Chez O. Mieth, 4, rue de Buci, Paris.) — Nous avons annoncé il y a un an, dans notre n° 21 (1er novembre 1904), la publication de ces très intéressantes lettres, chez Dunker, à Berlin ; nous

sommes heureux de faire connaître aujourd'hui la traduction qui vient d'en être faite. Ces lettres nous initient au roman vécu par Wagner et nous offrent cette surprise d'un Wagner ignoré de nous : simple, naïf, ému ! Nous le voyons tour à tour confiant ou réservé, heureux de croire ou découragé, audacieux et timide, mais toujours sincère ; nous sommes enfin en présence d'un homme qui se réjouit, qui souffre et qui pleure, — à la place du maître autoritaire impérieux et parfois égoïste jusqu'à l'inconscience, que nous connaissions ! Et tout naturellement nos sympathies vont à ce Wagner nouveau qui par son génie s'imposait à nous, mais n'avait pas su conquérir tous les cœurs. Enfin, la publication de ces lettres, qui nous font connaître la loyauté et la force d'âme de Wagner, nous permettent de mieux comprendre et de motiver, pour ainsi parler, les émotions successives qu'éveillent en nous les sublimes accents de Tristan et d'Iseult. Car on sait que ce chef-d'œuvre, écrit sous l'empire de la passion, n'est que l'expression géniale de l'amour de Wagner pour l'amie qu'il devait sacrifier, et qu'il sacrifia, afin de rester digne d'elle et de conserver l'estime de celui qui avait été son bienfaiteur, M. Wesendonk.

Quelques citations feront connaître, mieux qu'une sèche analyse, l'intérêt de ces lettres :

(Wagner remercie Mathilde Wesendonk de l'envoi d'un coussin.) « Je n'oserai jamais y mettre ma tête ! pas même quand je serai malade ! tout au plus quand je serai mort ! Alors je voudrais coucher ma tête dessus... Vous-même la disposeriez pour moi ! Voilà mon testament !

« Et ma chère Muse se tient-elle toujours loin de moi ? En silence j'ai attendu sa visite... Car la Muse, comme l'Amour, n'apporte la félicité que lorsqu'elle la veut.

« ... Malheur à l'insensé, malheur à l'homme sans amour qui veut obtenir par la violence ce qu'elle ne donne que spontanément ! » (Eté de 1858.)

...(Lettre écrite après le départ de Wagner)... « Quand, il y a un mois, j'exprimais à ton mari ma décision de rompre toutes relations personnelles avec vous deux, j'avais... renoncé à toi. Cependant je ne me sentais pas encore tout à fait pur... Pourrais-je encore songer à la fondation d'un nouvel Asile ? (*C'était le nom de la propriété habitée par Wagner, et dont M. Wesendonk était propriétaire*)... pour moi, m'en aller d'ici, cela signifie... périr !...

« Je ne viendrai pas vous voir souvent, car vous ne devez me rencontrer, à l'avenir, que quand je serai certain de pouvoir montrer un visage calme et serein.

« *Août 1858.* — Adieu ! Adieu ! ma bien-aimée ! Je m'en vais avec calme. Où que je sois, je serai entièrement à toi. Fais en sorte de me conserver l'Asile. Au revoir ! au revoir ! Chère âme de mon âme ! Adieu... et au revoir ! »

C'est là un roman à la Werther, mais d'autant plus intéressant qu'il n'est pas œuvre d'imagination, et que nous en connaissons le héros. Il eut un chef-d'œuvre pour dénouement, ce qui vaut mieux que le coup de pistolet !

Nous savons d'ailleurs que Wagner demanda la suppression de cette correspondance, que Mme Mathilde Wesendonk eut l'heureuse idée de conserver, puisqu'elle était une justification pour elle-même, en même temps qu'un témoin tout à l'honneur de l'illustre compositeur. A. Sol.

Les Maitres de la musique, par écoles (par Fabre et E. Deheym), chez A. Joanin et Cie, 32, rue des Saints-Pères, Paris. — L'intention des

auteurs était heureuse : « Dresser une nomenclature chronologique, — *memento musical*, — pour familiariser les élèves avec les grands noms et les grandes œuvres des Maîtres de la musique. » Mais le but visé par les auteurs n'est pas atteint. La sélection des compositeurs est arbitraire et incomplète, et la valeur des appréciations critiques est insignifiante. Voici, comme exemple, le commentaire de l'œuvre de Palestrina : « ... Surnommé le Prince de la Musique. Compositeur *remarquable* de musique vraiment religieuse et grandiose... Il écrivit des œuvres musicales considérables (7 volumes), etc., etc. » — Quant aux omissions à signaler, disons simplement que nous ne trouvons aucun des noms suivants : Debussy, G. Charpentier, Lecoq, Ménager, Paladilhe, Vidal, Vincent d'Indy...!! Mais ceux-là sont vivants, et pourraient protester au besoin ; les morts ne sont pas mieux traités ! Nos auteurs ont supprimé de leurs nomenclatures Audran, Donizetti, H. Litolff, Maillart, Hervé, etc., etc. — C'est un travail à refaire.

A. S.

Ernest Wolff : *Biographie de F. Mendelssohn Bartohldy* (Berlin, Société « *Harmonie* », Scöneberger Ufer 32). — Ce travail forme le 17e volume de la collection « Les Musiciens berlinois », collection élégante et très agréable fondée par le professeur Heinrich Reimann. Il contient un grand nombre de documents autographes sur Mendelssohn. La même Société « Harmonie », qui a une si grande réputation, annonce la publication prochaine, en *fac-simile*, de documents originaux sur Gœthe, Wagner, Berlioz, Schumann.

Palestrina, par Michel Brenet, 1 volume in-8° écu de la collection *Les Maîtres de la Musique*, 3 fr. 50 (Félix Alcan, éditeur).

M. Michel Brenet, étudiant Palestrina avec une compétence reconnue par tout le monde savant, éclaircit bien des points restés jusqu'ici obscurs dans la vie du maître et dans l'histoire de ses œuvres. L'auteur évoque le seizième siècle musical, avec ses Mécènes et ses artistes, héros d'une civilisation raffinée ; il montre dans l'œuvre de Palestrina le suprême achèvement et la superbe floraison d'un art qui, depuis des siècles, se cherchait avant d'atteindre, grâce au génie du « Prince des musiciens », une perfection qu'il n'a plus jamais retrouvée, mais qui assure à Palestrina une éternelle jeunesse, proclamée récemment encore par ce *motu proprio* de Pie X dont on n'a pas oublié l'immense retentissement dans le monde musical et religieux.

Ce livre ouvre la collection des *Maîtres de la Musique*, publiée sous la direction de M. Chantavoine, dont chaque volume de deux cent cinquante pages environ, comprenant, avec la biographie d'un compositeur, l'analyse esthétique de ses principales œuvres, avec le secours de nombreuses citations notées, définira son rang et son rôle dans l'histoire de l'art musical. Une bibliographie complète du sujet, qui terminera chacune de ces études, les rendra aussi indispensables au chercheur et à l'érudit qu'instructives pour l'amateur éclairé, désireux d'étayer ses admirations sur des connaissances précises et solides.

Répertoire de musique arabe et maure, recueillie par M. *Edmond Nathan Yafil*, sous la direction de M. *Jules Rouanet* (à Alger, 16, rue Bruce). — Cette belle et importante publication continue à nous donner les choses les plus intéressantes. Dans les derniers fascicules nous trouvons des pièces dans le mode « remel maïa »

(la-si-do-ré-mi- fa♯-sol-la), dans le mode « sika » (si-do-ré♯-mi-fa♯-sol-la), dans le mode « moual » (gamme d'*ut* à *ut* avec fa ♯ comme seul *accident*) ; le commencement d'un recueil de « Zendani » (mélodies populaires), etc... M. Rouanet rend un réel service à l'art musical en sauvant de l'oubli des pièces aussi intéressantes. En les transcrivant pour piano, il se borne à doubler à la basse les notes essentielles de la mélodie, en s'abstenant, avec raison, de toute harmonisation.

— Viennent de paraître :

Les Organistes français : N. de Grigny (Livre d'orgue) et F. Couperin (pièces d'orgue), transcrits et adaptés aux orgues modernes par Alex. Guilmant (Paris, Durand et fils). — *Monuments de l'art musical en Allemagne ;* première suite, publiée par la Commission musico-historique sous la direction du Conseiller intime baron von Liliencron : Vol. XX (*Hasse, Johann Adolph*, « La Conversione dit Sant'Augustino », oratorio publié par Arnold Schering) et vol. XXI-XXII (*Zachow, Friedrich Wilhelm*, œuvres publiées par Max Seiffert). — *Monuments de l'art musical en Bavière ;* 2e suite, publiée sous la direction d'Adolf Sandberger, année V, vol. II (*Hans Leo Hassler*, 2e partie des œuvres). — Angleterre : *Antiphonale Sarisburiense :* fascicules VII-VIII, en porte-cahiers, édition de la *Plainsong and Medieval Music Society* (chez Breitkopf et Härtel, Leipzig.)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA GRAMMAIRE MUSICALE. — I.

(GÉNÉRALITÉS)

L'an dernier, j'ai fait une double préface à l'Histoire générale dont je suis chargé. J'ai cherché à caractériser la musique, à montrer ses rapports avec les autres sciences et sa place dans la civilisation. J'ai fait aussi une bibliographie que je n'ai pu terminer, mais que je n'oublie pas. Ces préliminaires sont-ils suffisants ? Je le croyais il y a encore quelques semaines ; jusqu'au mois dernier, je l'avoue, je comptais me présenter aujourd'hui devant vous avec des documents sur ce qui doit être le premier chapitre de mon travail (la période orientale et préhellénique). A la réflexion, j'ai ajourné ce projet ; résolument, non sans me dissimuler les difficultés pratiques, j'ai entrepris de grouper des principes techniques que j'ai simplement effleurés jusqu'ici, au hasard des sujets traités, et sur lesquels il me paraît indispensable de nous entendre.

Comment se justifie cette troisième et dernière préface ?

Quelles sont les notions élémentaires dont je veux vous entretenir ? Quelle méthode vais-je employer ?

Tels sont les points que j'examinerai ce soir, en me bornant à indiquer les grandes lignes du plan que je me suis tracé.

I

Le mot « grammaire musicale » a quelque chose de nouveau ; mais il ne laisse place à aucune équivoque. Pour faire l'histoire d'une littérature quelconque, il faut savoir la langue dans laquelle ont été écrits les ouvrages qu'on veut apprécier et coordonner ; il faut être familier avec les règles fixes et les usages variables qui ont déterminé la syntaxe de cette langue ; il faut posséder le vocabulaire mis en œuvre, et la connaissance du vocabulaire suppose d'abord l'étude de l'alphabet. Il en est de même pour les beaux-arts. A cette préoccupation d'observer une règle évidente de l'enseignement, s'ajoute le désir de combler, dans une certaine mesure, une lacune. Nous avons une *Grammaire des arts du dessin*, écrite par M. Charles Blanc ; et si nous ouvrons le dernier manuel d'archéologie française (celui de M. Enlart), nous voyons que les premiers chapitres sont consacrés à une analyse des formes générales de l'architecture. Avons-nous une grammaire musicale ? Je n'hésite pas à répondre *non*. Depuis les Harmoniques d'Aristoxène, depuis le Περὶ μουσικῆς d'Aristide Quintilien (débuts de l'Empire romain) ou le Dialogue de Plutarque (2e siècle de l'ère chrétienne), innombrables ont été les ouvrages consacrés à la théorie de la musique, « aux lois qui régissent les rapports mutuels d'acuité et de gravité entre les sons » (Ptolémée). On les a réunis dans des répertoires spéciaux, qui sont loin de contenir toutes les richesses d'un pareil domaine : répertoire de Meibom pour les théoriciens grecs, répertoires de Gerbert et de de Coussemaker pour les théoriciens du moyen âge. Aujourd'hui encore, les livres sur l'harmonie, sur le contrepoint, ou sur toute autre partie de la science musicale, se multiplient en France et en Allemagne ; dans une multitude de brochures, on revient à satiété sur des questions qui semblaient épuisées depuis des siècles. On pourrait dire des théoriciens de la musique, dont les premiers sont bien antérieurs aux théoriciens de la langue verbale, ce que Mathurin Régnier disait des versificateurs de son temps : Ils sont plus nombreux que les guêpes au moment des vendanges. Malgré cela, je cherche vainement autour de moi un livre qui me satisfasse pleinement : un livre qui ne donne pas tout le détail de la théorie — ce serait vraiment difficile, — mais qui traite d'abord certaines questions, par exemple la structure mélodique et le rythme, qui ont une importance capitale, et qu'on a négligées jusqu'ici ; un livre qui, en parlant de l'enchaînement des accords, ne se borne pas à formuler des recettes, mais donne la raison des choses, et appuie ses affirmations sur des textes pris dans les œuvres des grands compositeurs, au lieu de produire arbitrairement des textes sans intérêt ; un livre enfin qui soit animé de l'esprit historique, tel qu'il règne aujourd'hui dans toutes les études, et ne perde jamais de vue que l'art, à toutes les époques, a été régi par la loi de l'évolution. La musique est le langage le plus précis qui existe ; on ne peut dire qu'elle est « vague » que quand on a la préoccupation — mauvaise et antiartistique — de traduire ce qu'elle exprime avec des concepts et des phrases littéraires. Elle ne peut donc se passer d'études techniques, sous peine d'être la proie des amateurs et des impressionnistes ; mais ces études techniques, alors même qu'il s'agirait de la gamme ou des phénomènes les plus simples de la notation et de l'écriture, doivent être traitées — ici — d'une certaine façon. Puisque la musique touche à une multitude de choses ; puisqu'elle est liée à toutes les formes de la vie

et de l'activité humaine, si bien que, soit dans la psychologie, soit dans la nature, soit dans la vie sociale, les faits n'ayant aucun rapport avec elle *sont des exceptions* ; puisque enfin elle n'a jamais été fixée, et qu'elle se transforme sans cesse, une grammaire musicale doit être conçue très largement ; au lieu de rétrécir l'esprit et de l'emprisonner dans un cercle de choses menues, elle peut nous fournir de belles vues d'ensemble, un vaste champ d'expérience, des points de doctrine d'où le regard s'étend dans des directions différentes ; elle doit joindre à l'exposé de ce que l'on considère aujourd'hui comme la vérité, celui des tâtonnements qui ont précédé la découverte de cette vérité ; elle doit nous donner, en somme, tout ce qui fait les études vraiment intéressantes : de grandes synthèses de faits, des connexions et des harmonies d'idées.

Je n'insisterai pas sur ces considérations, car je craindrais de donner à ce cours une allure un peu ambitieuse. Il me suffit d'indiquer la nature de mes leçons, leur tendance, et de justifier leur objet. En insistant sur l'alphabet et le mécanisme de la langue qui a permis d'écrire tant de chefs-d'œuvre dont j'aurai à parler, et en présentant ces notions avec un esprit différent de celui de l'école, je crois donner une base nécessaire à l'œuvre dont je suis chargé et qui demande plusieurs travaux d'approche. Je crois aussi répondre au désir secret d'un grand nombre de personnes. Le goût des choses musicales est aujourd'hui très répandu : les notions qui doivent éclairer ce goût et le soutenir, le sont beaucoup moins. L'auditeur moyen s'étonne du langage des sons, parce qu'il sent, très confusément, que ce langage lui parle de lui-même et lui révèle ce qu'il a au tréfonds de son propre cœur ; il se doute bien que ce langage est organisé d'après certaines lois : mais lesquelles ? il ne s'en rend pas compte. Sauf quand il est frappé de certains traits ou accents de passion, il n'a qu'une impression d'ensemble ; et si son imagination est mise en mouvement, son intelligence est peu intéressée. La plupart des exécutants sont dans le même cas. Vous savez ce que Shakspeare fait répondre à Hamlet lorsqu'il paraît sur la scène en lisant un livre qui paraît l'absorber profondément, et qu'on lui demande : Que lisez-vous ? — Des mots ! des mots ! — Je suis convaincu que pas mal de musiciens et de musiciennes, si on les arrêtait au moment où ils exécutent un brillant « morceau », pour leur demander : Qu'est-ce que vous jouez là ? pourraient répondre, sans avoir besoin de simuler la folie comme Hamlet : Des notes ! des notes !...

Eh bien, je me mets à la place de cet amateur ou de cet exécutant qui a le goût et même l'habitude de la musique, mais qui ne se rend pas bien compte. Quelles sont les choses qu'il faut lui apprendre ? par où faut-il commencer son éducation ?

Habituellement, on lui fait aborder la grammaire musicale — ou ce qui en tient lieu — par un chapitre d'acoustique où on expose les propriétés des corps sonores. Je suivrai ici une autre voie : l'ordre même de ses impressions.

II

La musique peut être considérée sous trois aspects : elle est l'art par excellence du temps et de la durée (par opposition aux arts de l'espace) ; elle met en usage un certain système de notes, et elle est l'art des expressions simultanées. De là, trois groupes de lois qui la régissent : les unes concernent la division du

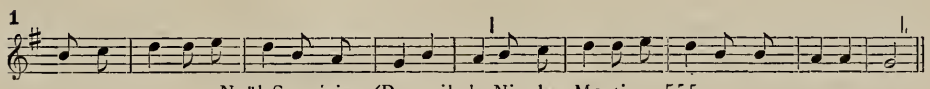
temps et constituent la logique propre, le sens et la clarté du langage musical ; les autres concernent les modes ou gammes et l'harmonie.

C'est par les premières que, semble-t-il, on doit commencer ; elles forment ce qu'on appelle habituellement l'étude du *rythme*, et ce que j'appellerai ce soir l'étude de la *ponctuation*. Vous entendez une mélodie : c'est un organisme dont il faut comprendre la structure.

Vous savez qu'un texte littéraire est très confus s'il est dépourvu de toute ponctuation ; la preuve, c'est qu'il est presque impossible de le lire convenablement à haute voix. On s'expose surtout à des méprises ridicules, si ce texte est mal ponctué. En musique, c'est exactement la même chose. Si nous perdons de vue cette idée, nous restons en présence d'un grimoire indéchiffrable, nous n'entendons qu'un bruit plus ou moins agréable à l'oreille et plus ou moins prolongé. La différence, la voici. Dans une page de littérature convenablement écrite ou imprimée, les points et les virgules qui scandent la matière verbale sont marqués ; il y a même des écrivains (Flaubert, par exemple, dans *Salammbô* et dans *Madame Bovary*) qui ont attaché à la ponctuation une importance extrême De plus, en littérature, il y a une forme d'expression qui joue un rôle analogue et qui vient au secours du lecteur : c'est la forme versifiée. La fin d'un vers coïncide presque toujours, soit avec la fin, soit avec une légère suspension du sens de la phrase. Jamais Racine ou Corneille, jamais V. Hugo ou Musset n'ont terminé une période au 8e ou au 10e pied d'un alexandrin. Dans l'écriture musicale, ces points de repère font défaut, ils ne sont pas marqués par le musicien ; c'est à nous de les trouver à l'aide du sens musical et à l'aide d'une théorie. C'est quelquefois très facile ; très souvent, c'est assez malaisé. Pour aujourd'hui, je vais donner quelques exemples très simples.

Voici une phrase que je vais d'abord jouer sans y mettre de virgule (1). Elle est tellement claire et simple, que, même présentée ainsi, elle n'est pas dépourvue de signification. Mais si nous la jouons comme je viens de le faire, en mettant pour ainsi dire toutes les notes sur la même ligne, comme des soldats à la parade, et sans les grouper systématiquement, nous ressemblerons à une personne qui entendrait ou déclamerait une phrase de Racine sans comprendre que cette phrase est celle d'un poète dont le verbe a un rythme. En réalité, cette brève mélodie se compose de deux parties, dont chacune peut être assimilée à un vers. Leur séparation est indiquée par le petit trait vertical placé au-dessus de la portée. C'est une césure ; elle signifie qu'à cet endroit il faut « respirer » ; je la fais sentir *provisoirement* (car cette question d'exécution est réservée) par un léger arrêt sur la note qui précède cette petite barre :

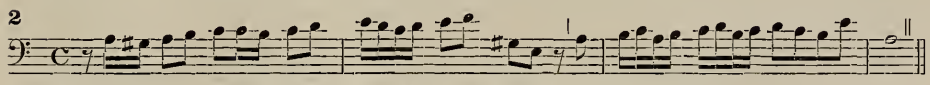
1



Noël Savoisien (Recueil de Nicolas Martin, 1555.

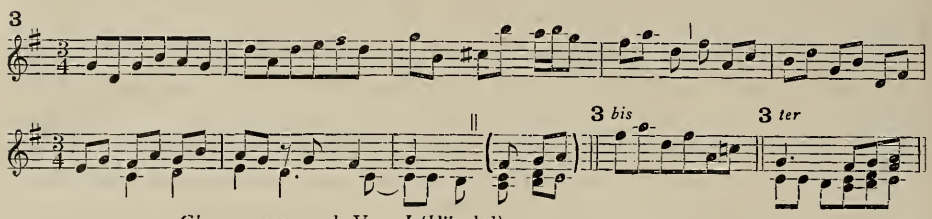
Cette phrase de Bach se compose également de deux vers :

2



Fugue XX du *Clavecin bien tempéré* (J.-S. Bach).

La phrase suivante de Hændel offre un intérêt particulier ; *a priori*, nous pouvons dire qu'elle doit se décomposer comme les deux précédentes. Pour écrire une mélodie dans laquelle il serait impossible d'introduire des divisions, il faudrait se mettre l'esprit à la torture et violer une loi universelle de l'art musical. Une telle mélodie n'existe pas. Mais où allons-nous placer notre césure ?

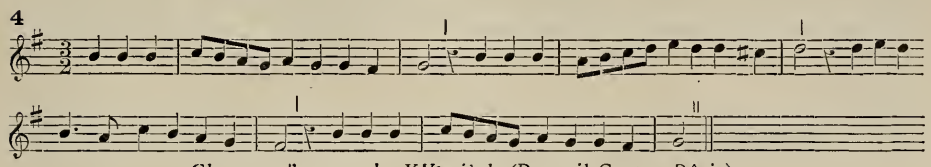


Chaconne en *sol*, Var. I (Händel).

Dans le fragment de Bach que j'ai cité tout à l'heure, l'endroit où doit tomber la césure est indiqué par un soupir. Rien n'est plus clair ; une césure se marque par une respiration quand on chante, ou bien — ce qui est équivalent — par un levé de la main quand on joue d'un instrument à clavier, par un nouveau coup d'archet quand on joue d'un instrument à cordes, ou par un nouvel ajustement des lèvres quand on joue d'un instrument à vent. Dans mon exemple n° 2, on ne peut donc pas se tromper. Mais, dans cette phrase de Hændel, rien de semblable. La contexture mélodique n'a aucune solution de continuité ! Comment faire ? C'est ici que devra intervenir une théorie, une doctrine. Pour le moment, je me contenterai de dire que si j'ai placé la césure à l'endroit que vous voyez, ce n'est pas seulement parce que le sens musical paraît nous y autoriser, c'est aussi pour une raison d'équilibre et de proportion. La seconde partie de cette phrase — ce que nous avons appelé le *second vers* — débute et finit au milieu d'un groupe. Pour commencer, nous avons les trois *dernières notes* d'une mesure ; pour finir, les trois *premières* notes d'une autre mesure. En s'additionnant, ces deux fragments forment une mesure complète : il se produit une compensation, puisqu'il y a en trop, d'un côté, ce que, de l'autre, il y a en moins ; et ainsi, dans cette phrase qui, en réalité, se compose de quatre mesures pleines, le principe de la carrure est parfaitement observé. Si cette manière de voir est admise, vous devez comprendre tout de suite combien étrange et défectueux est le procédé de l'éditeur (Köhler, recueil Peters) qui a transcrit comme l'indiquent les exemples 3 *bis* et 3 *ter* les deux mesures sur lesquelles je viens de m'expliquer. La faute est surtout sensible dans l'écriture de la fin de la phrase. Il y a là trois notes que j'ai mises entre parenthèses, pour bien avertir que ce petit groupe ne fait pas partie de la phrase que j'ai citée, mais de la phrase suivante, dont il est le commencement. C'est une *anacrouse*. Pour mieux marquer la division, j'ai employé deux petites barres verticales (qui équivalent à un point après une phrase verbale). Enfin, au lieu de réunir le *la* et le *si* (), j'ai employé une *diérèse* (). L'éditeur, au contraire, a réuni tout cela dans le même paquet, ce qui est absurde. Je sais bien que l'originalité de cette grandiose composition de Hændel, c'est que les 21 variations qu'il a écrites sur cette chaconne en *sol* sont soudées l'une à l'autre et forment un tout ininterrompu. Mais, puisque nous mettons une césure entre les parties d'une seule et même mélodie, nous ne devons pas hésiter à en mettre entre

2 « variations ». Je dis que c'est l'éditeur qui est responsable de cette faute, car les compositeurs classiques agissent d'instinct, sans avoir besoin de nos procédés d'analyse ; ils ressemblent à nos grands poètes du XVIIe siècle, qui auraient été incapables de donner une définition exacte du vers français. Mais, de même que la ponctuation, dans un ouvrage de littérature ancienne, est toujours abandonnée à l'éditeur qui en est maître et qui l'établit sous sa responsabilité, de même celui qui édite l'œuvre d'un Beethoven ou d'un Hændel, a le devoir d'employer les formes d'écriture qui seules sont compatibles avec le sens logique du texte musical. Habituellement, c'est par un *legato* que l'on marque l'étendue exacte d'un membre de phrase. Je montrerai que dix fois sur vingt, dans les éditions les plus réputées, ce *legato* est très mal placé. Les conséquences en sont énormes, parfois comiques.

4

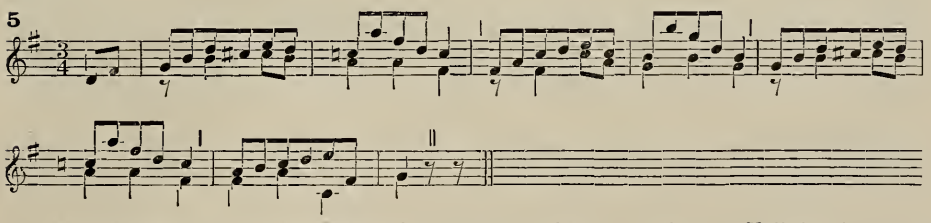


Chanson d'amour du XVe siècle (Recueil Gaston Pâris).

Cette mélodie a des césures plus nettement marquées (une blanche suivie d'un soupir), et offre une particularité nouvelle. Elle ne comprend pas moins de quatre membres de phrase : pour cette raison, nous l'appelons une *période*.

Voici une autre période qui comprend, elle aussi, quatre membres de phrase, mais dont le dernier est plus court que les autres ; on pourrait la comparer à une strophe formée de trois alexandrins suivis d'un petit vers de quatre pieds :

5



Air de danse populaire suisse (Alfred Tobler, *Schweiz. Archiv. f. Volkskunde*, Bd. VIII, Zürich 1904)

Les faits sur lesquels je viens d'appeler votre attention se rattachent à l'étude du rythme. Sans cette étude, la musique est un chaos où l'on erre à l'aventure, dans un perpétuel vertige de sensations et d'images dépourvues de sens. Grâce à elle, au contraire, la musique apparaît comme un monde organisé ayant ordre et lumière, expression et beauté. Je viens d'en indiquer seulement les principaux aspects. Exactement, cette étude aura pour objet toutes les parties de la phraséologie musicale, qui sont les suivantes :

1° Le *motif*. Par ce mot, j'entends la cellule initiale de la mélodie. Vous savez que Beethoven a écrit une de ses plus admirables symphonies (la Ve) avec un motif de 3 notes ; nous aurons à examiner cette question : *Comment traite-t-on un motif en musique ?*

2° La *mesure*, qui est, elle aussi, à l'origine, un élément de l'analyse du rythme ;

3° Le *membre de phrase* et son étendue normale, selon que le rythme est binaire ou ternaire, de mesure simple ou composée ;

4° La *césure*, qui marque sa limite : césure féminine quand elle tombe sur un temps faible, césure masculine quand elle tombe sur un temps fort ;

5° L'*anacrouse*, qui peut se produire dans ces deux cas et dont nous avons trouvé un exemple dans la phrase de Hændel citée plus haut (groupe des trois notes entre parenthèses) ;

6° La *phrase* et la *période* ;

7° La *strophe*, formée d'une suite de périodes ;

8° Les divers genres de composition que l'on obtient par la répétition et la combinaison de plusieurs strophes-types.

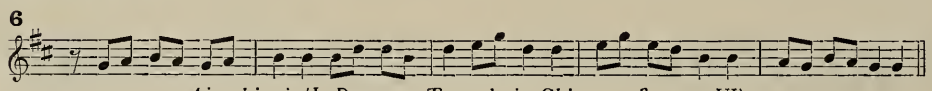
Tel est le premier groupe de notions que j'aurai à préciser. J'arrive au second.

II

Je viens d'examiner très brièvement quelques mélodies au point de vue élémentaire de la ponctuation ; j'ai cherché leur coupe, leur structure, les jalons marquant les divisions de la durée qu'elles remplissent. Si maintenant j'étudie leur caractère intrinsèque, c'est-à-dire les matériaux avec lesquels elles sont faites, je constate des phénomènes nouveaux :

1° Ces mélodies ont pour base des gammes différentes. Aux numéros 1, 2, 3, 4, 5 et 7, nous trouvons notre gamme actuelle de sept notes. Au n° 6 il en est autrement :

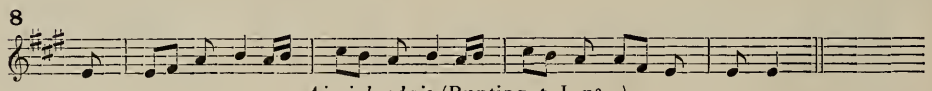
6



Air chinois (J. Barrow, *Travels in China*, p. 320, n° VI).

Cette gamme n'a ni tierce ni septième. Elle ne connaît pas les demi-tons. Il en est de même pour la mélodie n° 8 :

8



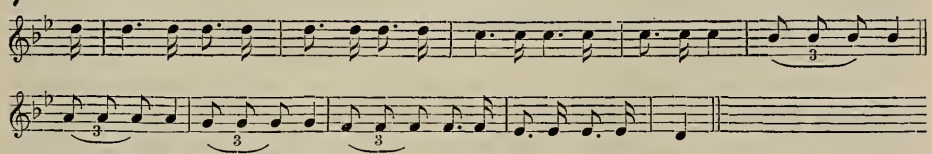
Air irlandais (Bunting, t. I, n° 1).

Si j'avais eu plus d'espace, j'aurais pu citer des mélodies construites sur des gammes qui offrent encore d'autres particularités : gammes sans seconde ni sixte, gammes sans seconde ni quarte, gammes sans quarte si septième, etc..... Chacune d'elles constitue le *système* employé par le compositeur, et ce système a varié selon les pays et selon les époques. La gamme ne s'est pas faite d'un seul coup. A l'origine, elle paraît avoir été très pauvre ; la forme qu'elle a aujourd'hui résulte de l'expérience et aussi des spéculations d'un grand nombre de siècles.

2° Quelques-unes des gammes que nous avons sous les yeux, tout en étant faites avec les mêmes éléments réels, n'ont pas la même manière d'être, en un

mot le même *mode*. Il faut entendre par là que les intervalles de ton entier et de demi-ton ne se succèdent pas toujours dans le même ordre. Dans la *Chaconne* de Hændel, comme dans les nos 1, 4 et 5, nous trouvons notre mode majeur, caractérisé par la place du demi ton entre le 3e et le 4e degré, le 7e et le 8e. Au no 2, nous trouvons notre mineur, ayant le demi-ton entre le 2e et le 4e degré, entre le 7e et le 8e. Notre musique, depuis le XVIIe siècle, ne connaît que ces deux modes, et un tel exclusivisme est certainement une cause de faiblesse et de pauvreté. Il y a eu et il y a encore, soit dans notre chanson populaire, soit à l'étranger, un grand nombre d'autres modes (modes des Grecs antiques, modes du plain-chant, modes arabes, modes hindous.....) qui s'imposent d'autant plus à notre attention que quelques-uns d'entre eux paraissent avoir été d'un usage quasi universel; on les trouve aux époques les plus différentes, dans des pays qui n'ont eu entre eux aucune communication. J'en donne un seul exemple, emprunté à un air de danse australien :

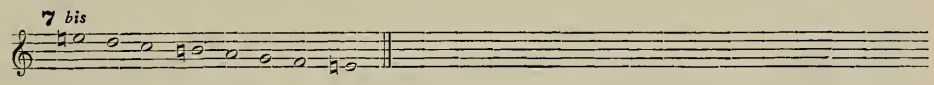
7



Corrobory, air de la Nouvelle-Galles du Sud (Field). (*id.* Freycinet).

La gamme sur laquelle ce rythme de danse est établi est véritablement une surprise ; elle réalise, transposé un ton plus bas, le mode national de nos Grecs classiques :

7 *bis*



C'est le mode dorien, employé par les plus grands poètes lyriques de la Grèce, Eschyle, Sophocle, Euripide, Pindare, dans les chœurs de leurs tragédies et dans leurs odes triomphales ; c'est le mode dans lequel ont été écrits l'Hymne à Hélios, l'Hymne à la Muse, et l'Hymne d'Homère à Démèter ; c'est le mode que l'Eglise du moyen âge (par une confusion que j'aurai à expliquer) a appelé « phrygien » et qui a servi pour tant de prières liturgiques (antiennes, introïts, offertoires), et, entre autres hymnes, pour le *Pange lingua* ; c'est le premier mode des Byzantins, identifié récemment par Dom Gaïsser avec le dorien antique ; c'est dans ce mode-là qu'est écrite la charmante chanson du XIIIe siècle, conservée par le Chansonnier de Saint-Germain :

Belle Yolanz en ses chambres seoit.

3° Nous constatons que ces mélodies ont été écrites dans un certain ton. Le mode est un type abstrait de succession d'intervalles ; le ton est le degré plus ou moins élevé que l'on choisit comme point de départ de la gamme dans laquelle se réalise le mode.

Voilà donc deux groupes de sujets d'étude que nous impose l'observation très superficielle de quelques phrases musicales :

1° Etude de ce qu'il y a de plus essentiel à la musique : le rythme ; les divisions logiques de la durée remplie par une composition quelconque ; ponctuation, mécanisme de tous les éléments qu'elle coordonne ;

2° Etude de la gamme et des modes.

Reste un troisième groupe de faits.

IV

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est une esquisse de cette partie de la grammaire musicale qui concerne la mélodie — abstraction faite de l'harmonie. Mais une importante question de méthode se pose : les faits dont je viens d'indiquer les principaux aspects, et qui m'ont attiré d'abord parce qu'ils sont les premiers à frapper l'attention, sont-ils bien ceux par l'analyse desquels nous pouvons commencer notre grammaire ? nous est-il possible de comprendre une mélodie, une chanson populaire comme celle que j'ai placée en tête de ma page d'exemples, sans nous préoccuper de l'harmonie, et en ajournant cette dernière étude ? Nous allons voir, en examinant nos textes d'un peu plus près, qu'une troisième catégorie de notions nous est nécessaire, et que, malgré les apparences, malgré les indications qu'on peut tirer de l'histoire même de la musique, malgré enfin les arguments très sérieux qu'on a fait valoir, c'est ce troisième groupe qui doit être placé au début et étudié avant les deux autres.

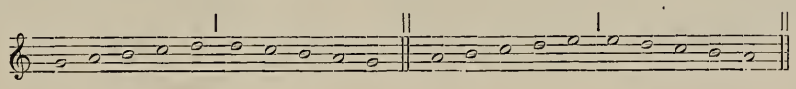
L'harmonie est la science des lois d'après lesquelles on peut former des accords et les enchaîner l'un à l'autre. Elle se ramène à l'étude de deux phénomènes fondamentaux : la consonance et la dissonance. Or, dans les mélodies que j'ai citées (sauf la deuxième et la troisième, qui sont empruntées à des modernes, et la cinquième, qui est un cas particulier), il n'y a pas d'accord; il n'y a par conséquent ni dissonance ni consonance. Tout reste à l'unisson. Il semble donc que nous n'ayons nullement à nous préoccuper d'harmonie. D'autres arguments paraissent justifier cette manière de voir. On ne pratique l'harmonie que depuis quelques siècles, six ou sept environ ; la période antérieure, durant laquelle on n'a connu que la mélodie pure, a été de beaucoup plus longue, et il semble qu'en ajournant les études d'harmonie, nous nous conformerions à un ordre suggéré par l'Histoire elle-même. Ajoutons que, dans ce qu'on pourrait appeler la géographie musicale, l'harmonie occupe une place aussi restreinte que dans l'Histoire. Les Occidentaux seuls la pratiquent ; les Orientaux l'ignorent et lui sont même hostiles. Pour un artiste, bien entendu, cette considération n'a pas grande valeur ; pour lui, ce qui compte avant tout, ce sont les grands maîtres ; et n'y en eût-il que trois ou quatre comme Hændel, Bach et Beethoven dans une petite portion de la durée, ils ont plus de valeur que tout le reste. Pour l'historien, obligé de tenir compte de tout, le point de vue est différent. — Enfin, certains compositeurs se sont nettement opposés à ce qu'on place l'harmonie au début des études musicales.

L'harmonie, disent-ils, lorsqu'elle est réduite à ses seules ressources, ne peut donner que des idées fausses et gêner le sens musical. Elle superpose des notes, au lieu de s'attacher à l'étude du mouvement mélodique, lequel n'est jamais fixé : en cela elle immobilise et paralyse la musique ; elle la présente sous un aspect qui est en contradiction avec sa vraie nature. Tout ce qu'elle peut nous

donner, c'est une simple énumération d'intervalles et d'accords : dès qu'il s'agit de montrer comment les paquets de notes qu'elle crée se relient l'un à l'autre et s'enchaînent de façon à former une trame vivante et continue, elle devient impuissante ; ou bien, si elle veut fournir une explication, elle est obligée d'abdiquer, de se transformer et de s'absorber dans la mélodie, c'est-à-dire de décomposer les accords qu'elle a échafaudés et d'en considérer chaque note comme « une force *qui va* » et qui, à aucun moment de la phrase musicale, ne peut être appréciée à sa vraie valeur en dehors de l'idée de son point de départ et de son point d'arrivée. Incapable d'expliquer — à elle seule — les modulations les plus simples, elle est incapable de nous fournir la théorie de procédés très usuels, tels que les retards et les anticipations qui, non seulement ne viennent pas d'elle ou ne sont pas de son domaine, mais sont en contradiction et en opposition avec elle.

Il y a certainement dans cette manière de voir une part de vérité ; cependant, il serait chimérique et dangereux de croire qu'on peut étudier la mélodie (même unissonique) sans faire intervenir les notions d'harmonie. Les mêmes lois qui régissent la *superposition* des notes dans un accord régissent aussi leur *juxtaposition* dans une chanson populaire, et dans la gamme qui lui sert de base. Sans doute, les gens du peuple ou les primitifs, qui chantent selon leur cœur, ne connaissent nullement les conditions de la dissonance et de la consonance, telles que les physiciens les ont établies depuis le XVIIIe siècle ; mais ces règles, ils les observent instinctivement ; et nous, qui voulons analyser leurs œuvres, nous sommes obligés de formuler avec précision les principes auxquels ils ont inconsciemment obéi. Pour nous convaincre de cette nécessité, jetons un dernier coup d'œil sur les textes que vous avez entre les mains.

Chacune de nos mélodies a un point de départ appelé tonique. De là elle s'élève, avec une intensité d'expression croissante, à un degré supérieur de la gamme qui est comme le sommet de sa formule ; puis elle en redescend pour retourner à la tonique elle-même et nous donner ainsi l'impression du repos, après celle du mouvement. Cette progression et cette régression de la mélodie sont les mêmes dans l'éloquence verbale et la déclamation. Lorsque M. Got, sociétaire de la Comédie-Française, donnait des leçons de diction à l'Ecole normale (c'était le temps où M. Legouvé avait mis à la mode l'art de la lecture), il aimait à insister sur cette règle : Quand vous avez une période à lire, trouvez d'abord le mot qui marque son point culminant ; élevez-vous jusqu'à lui en le faisant ressortir, puis baissez peu à peu le ton pour reprendre l'intonation du début. Ici, la note qui marque le point culminant de nos mélodies est celle à côté de qui nous avons marqué une division, une virgule ou un point-et-virgule, et elle n'est nullement arbitraire ; elle semble déterminée par une loi ; c'est la *dominante*, placée sur le cinquième degré de la gamme :



Si je veux expliquer le rôle capital de cette note, je suis obligé de faire intervenir la théorie de la gamme et celle des accords principaux qui la constituent : accords de tonique, accords de dominante. Je serai obligé de connaître les trois accords suivants :

Accord de tonique Accord parfait de dominante Accord de 7e de dominante

tous nos airs (cités ici) s'élèvent à la dominante et en redescendent.

Si notre première mélodie (Noël savoisien), écrite en *sol* ♮, peut terminer son premier membre de phrase sur un *la*, c'est parce que ce *la* fait partie de l'accord parfait de la dominante : *ré*, *fa* ♯, *la*. La 2e mélodie (fugue de Bach), écrite en *la* ♮, arpège, à la fin du premier membre de phrase, un accord construit encore sur la dominante *mi* : , accord de neuvième. — La phrase de Hændel se borne à arpéger l'accord parfait de dominante , mais elle le fait précéder d'un autre arpège qui équivaut à , ce qui implique entre le premier groupe et le second le rapport d'une dissonance à sa résolution .

La mélodie n° 4 (*Chanson d'amour du XVe siècle*) ne s'élève pas tout de suite à la dominante. Elle tourne d'abord autour de la tonique, mais en la faisant précéder d'un *fa* ♯ qui est la note sensible et que nous entendons comme s'il faisait partie d'un accord de 7e sous-entendu : . Elle s'élève ensuite au *ré*, se pose un instant sur le *fa* ♯ pour la raison que je viens de dire et conclut enfin sur la tonique.

La mélodie n° 6 est très nette : elle arpège, à la fin de sa première partie , l'accord de 7e de dominante. Notre *Air chinois* et l'*Air irlandais* de Bunting, se conforment eux-mêmes à cette loi ; voici le schéma de leur mouvement :

Ainsi, il est impossible de comprendre la mélodie sans faire intervenir l'harmonie. C'est pour ce motif que les Grecs, bien qu'ils n'aient connu que le chant à l'unisson ou à l'octave, ont tant disserté sur la consonance et sur la dissonance. Sauf ces deux idées, en effet, il serait impossible de faire la théorie de la gamme elle-même.

*
* *

Tels sont les trois aspects du sujet que j'entreprends de traiter, bien que des matières aussi arides semblent peu compatibles avec les usages d'un cours public. J'espère y mettre quelque intérêt : 1° en considérant les principes de la grammaire dans leur cadre historique ; 2° en empruntant les textes qui me seront nécessaires aux chefs-d'œuvre de la musique.

JULES COMBARIEU.

Les concerts.

Concerts Colonne et Chevillard. — Nous réunissons ces deux noms en tête de ces notes, parce que nous les réunissons aussi dans notre affection fidèle. Les concerts dominicaux que nous devons à ces deux maîtres et qui deviennent, de plus en plus, des foyers d'art et d'élégance parisienne, sont aussi indispensables aux musiciens que la messe et les vêpres aux catholiques. M. Colonne, avec son autorité magistrale et son souci de la perfection dans les détails, fait revivre les grands chefs-d'œuvre classiques ; M. Chevillard, avec un tempérament différent, un peu plus fougueux, et hardi dans la composition des programmes — s'est classé depuis longtemps, lui aussi, au premier rang. Certain arrêté de M. Marcel leur impose « trois heures » consacrées aux symphonistes français contemporains et non encore joués, — ce qui n'est pas commode, tant pour le choix des œuvres que pour l'observation exacte, au point de vue de la durée, des prescriptions officielles. En outre, les œuvres nouvelles souffrent un peu du voisinage écrasant des chefs-d'œuvre consacrés. Mais les programmes y gagnent évidemment en variété et en intérêt. Nous signalons dans cette partie contemporaine et quasi imposée des récents concerts : le (second) *Job* de M. Henri Rabaud, — œuvre franchement antimélodique et modulante à l'excès, dissonante à souhait, comme il sied aujourd'hui à tout compositeur « dans le mouvement », mais d'une grande force dramatique et d'une éloquence puissante. A la lecture de cet admirable texte, traduit par Renan, qui pose le terrible problème du mal physique et du mal moral, on se demande quel commentaire musical il pourrait appeler. Cette prose, à la différenee de tant de livrets en vers, existe par soi, elle se suffit, elle n'a pas besoin d'être illustrée par la voix ni l'orchestre. Je ne saurais pourtant blâmer M. Rabaud de son audace. S'attaquant à un sublime poème philosophique, il n'est pas resté inférieur à sa tâche. Son poème lyrique a aussi son éloquence, son âpreté, sa farouche grandeur. Il sent l'effort, mais cet effort est généreux : cette musique est tendue, violente, outrée, mais pas banale, et elle est surtout sincère. Je ne lui reprocherai qu'une tendance fâcheuse à l'effet théâtral et une instrumentation trop bruyante qui étouffe tant de belles paroles. M. Dufranne a été amer et véhément à souhait. — Nous avons entendu avec plaisir la 7e et la 8e *Symphonie* de Beethoven : M. Lucien Wurmser s'est fait applaudir dans le *Concerto* en *ut* mineur, et Mme Auguez de Montalant dans *Adélaïde* et dans la *Procession* de Franck. Le concert commençait par le Prélude de *Parsifal*, que le public, enthousiasmé par une splendide exécution, a vainement redemandé. Le *Quasimodo* de M. Casadessus est un poème très coloré, mais pittoresque aux dépens de la vraie musique, où est exprimé, symphoniquement, l'assaut des truands contre Notre-Dame de Paris. Parmi les autres nouveautés, signalons (avec une *Ouverture* très honnête de M. Charles Lefebvre) deux *Lieder* de M. Sylvio Lazzari, remarquables par la science de l'écriture, mais aussi par un tour original, une sincérité profonde, et

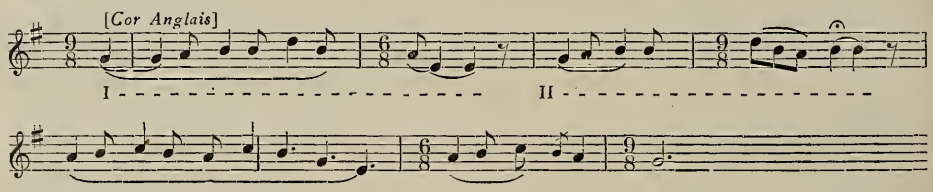
une intensité d'expression parfois douloureuse (surtout dans la mélodie : *Des choses, des choses...*). Ils ont été très chaleureusement applaudis, et ce fut justice rendue au grand compositeur. — Amédée Lemoine.

Conservatoire. — La *Société des Concerts* (qui en est à sa 79e année) a donné son premier concert de la saison le dimanche 3 décembre. Au programme : l'*Héroïque* de Beethoven (l'*allegro* du commencement a été joué dans un mouvement peu rapide, mais comme il convient, selon nous) ; *Quatre chœurs* a cappella de A. Lotti (1667-1740), qui m'ont paru médiocres ; l'ouverture de *Fritihiof* où se trouvent la correction classique, la belle écriture musicale de Th. Dubois, et qui a été très applaudie ; la *Symphonie pour orchestre et piano* de Vincent d'Indy sur un chant montagnard français. M. Alfred Cortot a joué admirablement la partie de piano de ce beau poème, original, très mélodique et coloré, dont voici une analyse (d'après la notice officielle distribuée aux spectateurs avant le concert) :

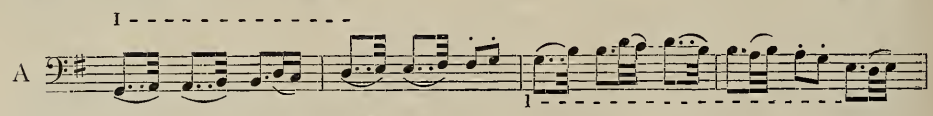
Il y a ici, en dehors des thèmes propres à chaque pièce, un motif primordial, un court *chant montagnard* qui sera, dans la construction de la symphonie, le motif ornemental essentiel et permanent. Les thèmes du premier *Allegro*, de l'*Andante*, du *Finale*, en sont tirés ou s'y rattachent, et deviendront comme les variations de ce motif.

Ce procédé de composition, à peine entrevu et très rarement appliqué par les anciens maîtres, cher à César Franck, très cher à M. Vincent d'Indy, assure à l'ouvrage une cohésion étroite. Une symphonie issue d'une pensée unique, à condition que celle-ci soit constamment renouvelée par la richesse des rythmes et des développements, est, à coup sûr, une des formes les plus hautes de l'art musical.

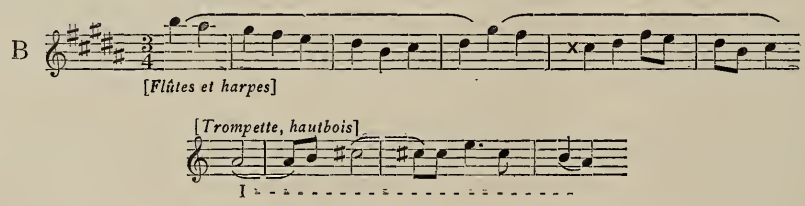
I. Le cor anglais expose le *chant* dont les membres (I, II.....) serviront de trame aux développements symphoniques. Divers instruments répètent les fragments du



chant initial : sorte d'introduction au premier *Allegro*, dont le *thème* A, visiblement tiré de la voix montagnarde (*sol-la-si-ré*) et confié aux instruments graves :

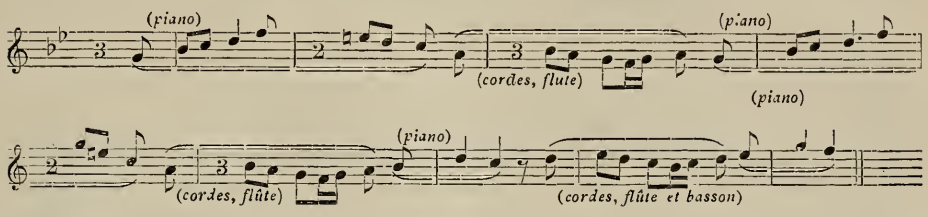


annonce l'entrée. Le thème B, soutenu par un léger frétillement des cordes, opposera sa ligne calme au rythme du premier. Plus loin [v. partie droite de



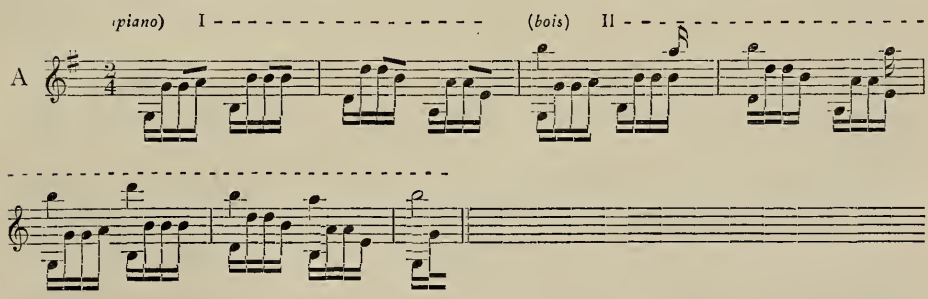
l'exemple ci-dessus], le retour du *chant montagnard* se fait sur le thème A, pendant le développement qui marque le centre du premier *Allegro*. Et tandis que le piano lance en haut ses arpèges, la flûte et la clarinette, en fusées descendantes, croisent leurs voix avec ses traits. A la fin du morceau le chant montagnard reparaît, soutenu par un tremolo des cordes graves en sourdine (altos et violoncelles), dans une demi-teinte mystérieuse et charmante.

II. L'*Andante* s'ouvre par une mélodie confiée à plusieurs groupes d'instruments qui alternent. Le piano se voit couper la parole par la flûte et les

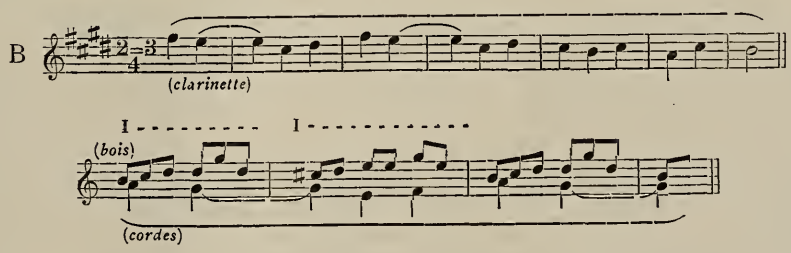


cordes, mais ce n'est point impertinence de la part des interlocuteurs, car ils continuent sa pensée. Il la reprend; ils l'achèvent, et ce jeu des propos interrompus se poursuit... Par instants le chant montagnard reparaît.

III. Le *Finale* déborde de vie. En une formule rapide, serrée [fragment I du chant montagnard], le piano soutient de sa percussion les voix de la flûte, du

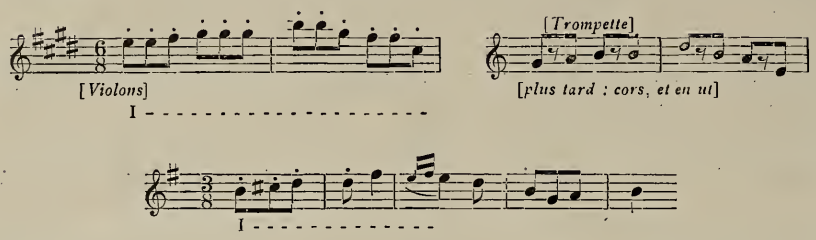


hautbois, de la clarinette associés et qui chantent le fragment II. Cela constitue le thème A de la troisième partie. Le thème B est remarquable par un mélange de mesures à deux et à trois temps, auquel les modernes se montrent assez réfractaires, alors que les musiciens de la Grèce antique en usaient couramment. [La partie droite de l'exemple montre sous quelle forme réapparaît le thème B :



dans la seconde moitié du finale.] Les transformations rythmiques du *chant montagnard* se succèdent ici et se pourchassent dans une course de plus en

plus rapide : aux cordes et aux cuivres en 6/8, en 2/4 au piano, en 3/8 à tout le



monde et aussi en 3/4, *prestissimo*. C'est de la joie exubérante.

Dans tout l'ouvrage le rôle du piano est éminent. Souvent associé à la harpe, il égrène ses percussions agiles, arpèges et gammes, et les oppose aux sons soutenus de l'orchestre. Il est à la fois l'associé de celui-ci et son antagoniste. A lui seul il est un orchestre qui dialogue, dispute ou fraternise avec la masse instrumentale, dans une fusion constante et parfaite, d'ailleurs.

Concerts Risler (salle Pleyel). — M. Risler poursuit avec un succès grandissant la tâche qu'il s'est imposée, de jouer par cœur les trente-deux sonates de Beethoven.

Le public, attiré par un nom illustre, accourt, et la salle Pleyel contient avec peine tous ces assoiffés de virtuosité. J'ai entendu le concert debout, dans un corridor.

Un artiste sent avec une merveilleuse intuition ce qu'on lui demande, et le grand musicien qu'est M. Risler s'efface un peu devant le virtuose. C'est dommage.

On lui reproche de ne pas se conformer à l'usage en faisant toutes les reprises ; e ne saurais m'en plaindre quand il s'agit de réentendre une page de Beethoven.

Ce que je regrette, c'est ce programme pour ce public, ou ce public pour ce programme. Le concert est là qui se prête à toutes les fantaisies qui charment les amateurs de concerts, mais les sonates sont faites pour les amateurs de musique. Elles doivent être jouées avec le respect du texte ; l'exécutant ne devant songer qu'à Beethoven et jamais à son public. — A. L.

A signaler parmi les plus beaux concerts de la quinzaine : *Salle Pleyel* : le 1er décembre, M. Emile Mendels (qui joue Paganini après Lalo et Fauré), avec M. R. Plamondon (ténor) ; M. Edouard Risler, qui a continué très brillamment l'exécution intégrale des 32 sonates de Beethoven pour piano, et dont les séances sont devenues inabordables, même pour les invités qui n'arrivent qu'une demi-heure trop tôt, tant l'affluence est considérable. — Le 8 décembre, Flora Joutard (avec Marie Lasne), qui a joué des œuvres assez bonnes d'elle-même, précédées de l'admirable *Sonate* de Beethoven *op. 110*. — Le 12, Mme C. Max-Soulier (avec le concours de David Blitz) : *Sonate* de Beethoven *op. 27*, puis de très belles pièces de Hændel, Bach, Mozart, Brahms. Scarlatti, Chopin, Leroux, Hahn, Pierné. — Le 13, MM. Maurice Dumesnil, Emile Mendels et Jean Bedetti : *Trio* en *la* mineur *op. 26* de Lalo, *Trio* en *ré* mineur de Schumann, — la *Sonate* de Franck pour piano et violon — et la *Sonate* de Grieg pour piano et violoncelle. — Le 14 décembre : Mlle Jeanne d'Herbécourt avec M. Armand Parent :

concert consacré à G. Leken, Vincent d'Indy (*Poème des Montagnes*, suite pour piano) et à C. Franck (*Sonate pour violon*).

A la Salle de Géographie, le 6 décembre : M Jules Marneff, violoncelle solo des Concerts Lamoureux, avec le concours de Mme Camille Fourrier, de M. Iwan Fliege (violoniste) et de M. Auguste Delacroix (piano) ; en tête du programme, le *Trio* (*op. 1*) de Beethoven, le *Concerto* en *la* mineur de Saint-Saëns pour violoncelle, et trois pièces charmantes de Cl. Debussy : *Fantoches*, *le Jet d'eau* et *l'Echelonnement des haies* (sur des paroles de Verlaine et de Beaudelaire). — La Société l'*Ut Mineur* a donné son premier dîner de la saison le 11 décembre, dîner très élégant comme d'habitude, et suivi d'une séance musicale très goûtée. — A la Salle des Agriculteurs, concert A. Lefort (10 déc.) avec une très belle sonate de Th. Dubois exécutée par Loëb (violoncelle) et Diémer.

Impression générale : il y a, présentement, une tendance marquée à remettre les classiques en honneur, Beethoven tout d'abord. C'est, à Paris, le compositeur le plus à la mode.

— Les « Auditions modernes ». — Cette Société, dont le but est de faciliter aux auteurs de musique de chambre l'exécution sans frais de leurs œuvres nouvelles, a un Comité composé de MM. Chevillard, Dukas, Lazzari, Vidal, Oberdœffer, Canivet (Siège social : maison Pleyel, 22, rue Rochechouart). Dans sa 1re séance (7 déc.), elle a donné des œuvres intéressantes, de Jules Mouquet, Vladimir Dyck, Anselme Vinée, Henri Bogé.

Monte-Carlo. — A Monte-Carlo, la saison bat son plein sous un soleil de printemps, et les concerts de musique, avec de très beaux programmes, contribuent à attirer la foule des visiteurs. L'opérette de MM. Nuitter et de Beaumont, le *Soleil de Minuit*, musique de M. Albert Renaud, vient d'obtenir un vif succès. Les interprètes, Mlles Miriam Manuel, Thérèse Cernay, Peyot, MM. Alberthal, Maurice Lamy, Poudrier, Michel Fernal, et le chef d'orchestre, M. Désiré Thibault, ont été très applaudis.

La Société des Matinées musicales et populaires (anciennes Matinées-Danbé), sous la direction artistique de M. Luigini, a donné sa première matinée au théâtre de l'Ambigu, le mercredi 13 décembre, à 4 h. 1/2 très précises. Comme les années précédentes, le quatuor Soudant (MM Th. Soudant, H. de Bruyne, M. Mignard et Bedetti), a prêté son concours, ainsi que Mme Marguerite Carré, M. Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique ; MM. Alexandre Georges, Fernand Lemaire, A. Petit, Delahègue.

Au programme : *Quatuor op. 33*, *n° 3*, de Haydn, par le quatuor Soudant. — *Fileuse*, de F. Lemaire, et *Rapsodie n° 2*, de Liszt, par M. F. Lemaire. — *Les Vieilles*, de Le Levadé, et *Menuet Pompadour*, de B. Godard, par M. L. Fugère. — *Nocturne du 2e Quatuor*, de Borodine, par le quatuor Soudant. — *Miarka* (Chanson : *l'Eau qui court*), de A. Georges, par Mme M. Carré, accompagnée par l'auteur. — La 1re partie du *Concerto* de Popper, par M. Bedetti, avec accompagnement de double quatuor sous la direction de M. A. Luigini. — Duo de la *Flûte enchantée*, par Mme M. Carré et M. Fugère. — *Le Septuor op. 65*, de Saint-Saëns, pour piano, trompette, quatuor et contrebasse, par MM. F. Lemaire, A. Petit, Soudant, de Bruyne, Migard, J. Bedetti et Delahègue.

E. L.

Genève. — Les salles de concert ont à peine ouvert leurs portes, que déjà s'y précipitent les protagonistes divers ; il n'en est pas toujours, hélas ! de même pour les auditeurs, écrasés par ce flot envahissant.

Parmi les 41 auditions musicales données en octobre-novembre, signalons comme véritables succès ceux de : Mlle Landi, cantatrice ; MM. Marteau, Thibaud, Séchiari et Mlle Stéfi Geyer, violonistes ; Mme Panthès, MM. Delafosse et Thibaud, pianistes ; M. Casals, violoncelliste ; M. Mahaut, organiste ; M. Van Waefelghen, altiste-viole d'amour ; M. Mühlfeld, clarinettiste ; M. Birnbaum, chef d'orchestre d'une célébrité future certaine.

Au théâtre, mettons hors de pair le ténor M. Campagnola, doué d'une voix réellement exquise, et citons l'enthousiasme déchaîné par Mme Landousy dans ses représentations de *Lakmé*, *Manon* et le *Barbier de Séville*. Au premier jour, première à Genève de *Sibéria*, le bel opéra de Giordano.

P. Ferraris.

Actes officiels et Informations.

Conservatoire national. — Par arrêtés ministériels en date du 30 novembre 1905, le nombre maximum des élèves dans les classes préparatoires de piano et dans les classes de harpe, d'alto, de violoncelle, de contrebasse et d'instruments à vent du Conservatoire national, est porté de dix à douze.

Par arrêtés des 4 et 5 décembre, MM. Lorrain et Engel sont respectivement nommés professeurs supplémentaires (6e catégorie) des classes de chant nouvellement créées.

Enfin, par arrêté du 7 décembre, M. Mathé Edouard, lauréat du Conservatoire national, est nommé, pour une période de trois années scolaires, accompagnateur stagiaire d'une classe d'opéra comique, en remplacement de M. Wagner, démissionnaire.

Nancy. — Par arrêté préfectoral en date du 25 novembre, M. Schmitt, contrebassiste à l'orchestre de l'Opéra, est nommé professeur de contrebasse à l'école de musique de Nancy, succursale du Conservatoire national.

Toulon. — Par arrêté en date du 30 novembre de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, l'école de musique de Toulon vient d'être érigée en Ecole nationale de musique.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral en date du 25 novembre, M. Bérard Raymond est nommé professeur du cours moyen de solfège à l'école de musique, succursale du Conservatoire national à Montpellier.

Moulins. — Par arrêté en date du 14 novembre de M. le Préfet de l'Allier, M. Coutan est nommé professeur de violoncelle à l'Ecole nationale de musique de Moulins, en remplacement de M. Marnas, démissionnaire.

Direction de l'Opéra. — On annonce une nouvelle candidature : celle de M. Broussan, directeur du grand théâtre municipal de Lyon. Nous n'oublions pas que M. Broussan s'est acquis des titres sérieux en montant le premier, en

France, la *Tétralogie* de Wagner et (6 mois avant Paris) *Armide* ; avec ces grandes œuvres, il a monté — dans l'espace de trois ans — les *Girondins* de Leborne, l'*Etranger* de V. d'Indy, et, récemment, l'*Armor* de Sylvio Lazzari.

En l'honneur de Corneille. — Le *Journal* a récemment donné un grand dîner où les compositeurs ont été invités à désigner un des leurs pour écrire une cantate destinée à célébrer le prochain anniversaire de Corneille. M. Camille Saint-Saëns a été désigné à l'unanimité.

L'Oratorio *Christus* de Liszt (1re partie : *La Nuit de Noël*).

Novateur hardi, Fr. Liszt fut au premier chef un créateur, créateur puissamment fécond, encore qu'une très légitime admiration ne doive empêcher de reconnaître les défauts qui me semblent être ceux de son génie : je veux dire un goût excessif, parfois stérilisant, de la virtuosité, une trop grande complaisance à accueillir telles quelles les idées qui se présentaient à son esprit, confiant qu'il était dans les prestigieuses ressources de sa main. Jusque dans ces dernières années, à Paris, c'était une opinion presque généralement admise que Liszt compositeur devait disparaître derrière Liszt virtuose. Les merveilleuses exécutions du *Faust-Symphonie*, de *Mazeppa*, du *Tasse*, des *Préludes*, qui eurent lieu aux concerts Lamoureux, percèrent les brumes qui voilaient l'étonnante personnalité du Maître de Weimar. Un peu surpris et déconcerté devant cette apparition inattendue, le grand public hésite encore à prononcer le mot de génie, mais il s'arrête curieux et conquis, avec un intérêt extrême et une vieille sympathie, devant les fragments de l'œuvre immense qui lui est révélée.

De toutes les œuvres de Liszt entendues jusqu'ici, la *Nuit de Noël*, exécutée au Conservatoire le 11 et le 18 décembre dernier, est celle que j'ai le mieux goûtée ; elle m'a paru supérieure tant par l'originalité, la valeur et la sincérité de son inspiration, que par la profondeur d'émotion qui s'en dégage. Elle comprend cinq morceaux.

A. — *Prologue*, orchestre.
B. — *Pastorale* et *Annonciation des Anges*.
C. — *Stabat Mater speciosa*, hymne.
D. — *Le chant des bergers à la crèche*, orchestre.
E. — *Les trois saints Rois*, marche.

Le Prologue a pour épigraphe un verset d'Isaïe : « Cieux, envoyez d'en haut votre rosée, et que les nuées fassent descendre la justice comme une pluie ; que la terre s'ouvre et qu'elle germe le Sauveur. »

L'orchestre exprime de très prenante façon l'attente mystique de la nature dans le calme recueilli de la nuit où passent quelques frissons de séraphique allégresse. L'idée de Justice, l'affirmation de la divine mission, sont sobrement mais fortement indiquées en quelques mesures chantées par les cuivres sur un mode liturgique.

Le Prologue enchaîne avec la Pastorale des bergers « qui passaient la nuit dans les champs, veillant tour à tour à la garde de leurs troupeaux ».

Cette page est d'un charme pénétrant, et combien personnelle ! Quelle suave

fantaisie dans le dialogue de ces pâtres, qui sûrement ont dans leurs veines quelques gouttes du sang tzigane ! Puis, silence !... Au-dessus des violons et des flûtes, laissant voir les cieux entr'ouverts, voici venir l'Ange (soprano solo) qui clame la bonne nouvelle, saluée par un joyeux épanouissement polyphonique du chœur : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. »

Une vieille hymne en tercelets rimés, chantée *a cappella*, avec reprises soutenues par l'orgue,

Stabat Mater speciosa
Juxta fœtum gaudiosa
Dum jacebat parvulus,
Cujus animam gaudentem,
Lætabundam et ferventem,
Pertransivit jubilus,

nous amène devant la Vierge et l'Enfant. Durant cette contemplation, bien que les paroles prises comme texte ne l'indiquent pas, le musicien fait pressentir toutes les douleurs de la Passion, les gloires de l'Ascension, les promesses de la Rédemption. L'effet est saisissant.

Le numéro VI, c'est le chant des Bergers à la crèche. Ici je voudrais pouvoir suivre dans tous ses détails la partition, du pittoresque le plus savoureux, d'où monte je ne sais quel parfum d'adoration naïve et pleine de grâce. A mon avis, c'est dans ce morceau d'orchestre et dans la Pastorale que la personnalité du compositeur s'est le plus originalement affirmée.

L'Adoration des trois saints Rois, qui viennent offrir « l'or, l'encens et la myrrhe », est sonore, autant qu'il convient à l'importance d'aussi riches seigneurs, mais pas très profonde. Elle m'aurait laissé plutôt froid.

Constater une fois de plus l'excellence des exécutions de la « Société des Concerts » est, je pense, chose superflue. Souhaitons vivement qu'elle nous donne bientôt les deux autres parties de *Christus*.

Le public des abonnés (quel public, par Apollon !) fit toujours à *Nuit de Noël* un accueil réservé. Cela sied à des gens qui doivent apprendre de leurs ancêtres ce qu'il convient d'applaudir.

MAURICE FOURRIER.

Les origines de la musique et le travail social, d'après Bücher.

(*Fin.*)

J'ai aujourd'hui à faire l'examen critique de la théorie de Karl Bücher sur les origines du rythme. Ainsi que nous l'avons vu, l'auteur du livre que j'ai analysé croit apercevoir ces origines dans le travail ; il le considère comme une nécessité de la vie primitive, caractérisée par la répétition régulière des mêmes mouvements. D'après lui, cette répétition, avantageuse dans le travail individuel parce qu'elle évite les pertes de temps, devient indispensable lorsque le travail est fait en commun par un groupe d'hommes, et c'est elle qui produit le rythme.

Vers la fin de son livre, l'auteur a consacré un chapitre à la danse, et il y était tout naturellement amené par son sujet. Puisqu'il étudiait les mouvements du corps et leur discipline dans les exercices collectifs, il ne pouvait manquer de s'arrêter un instant à une forme de l'activité qui a pour loi l'ordre et la répétition de certains mouvements.

Mais comme ce chapitre de son livre se rattache à un côté du sujet qui est assez différent des autres et qui, du reste, a été très souvent envisagé à part, j'en rejetterai l'examen dans une autre leçon. Je vais d'abord présenter quelques observations sur la partie de la doctrine que nous connaisons ; plus tard je dirai quelques mots de la danse.

Ma première observation, très générale, c'est que le rythme, à la genèse duquel Bücher rattache celle de la musique tout entière, n'a peut-être pas, malgré les effets extraordinaires qu'il peut produire à l'occasion, l'importance qu'on lui attribue. Je parle du rythme au sens restreint et usuel du mot, celui qui a pour cadre la mesure binaire ou ternaire, le seul d'ailleurs dont il soit question dans *Arbeit und Rythmus*. J'ai déjà dit que R. Wagner le considérait comme étranger à la musique et affirmait qu'il avait été introduit en elle très tard, au XVIIIe siècle. Ce qu'il y a de certain, c'est que nous connaissons beaucoup d'œuvres, telles que certaines opérettes ou certaines valses de café-concert, qui sont très bien rythmées, qui empruntent même au rythme leur raison d'être, et qui ont une valeur artistique très faible, tandis que d'autres compositions, comme celles de Palestrina et de son école, comme certains récitatifs, et comme le plain-chant tout entier, ont une beauté de premier ordre, sans être « rythmées ». Il en est de même de beaucoup d'œuvres modernes dont la tendance très nette est d'éviter l'équidistance rigoureuse des temps forts et des temps faibles et de disposer les valeurs de telle manière que la mesure soit à peine perceptible. Nous sommes avertis par de tels faits qu'il y a dans la musique autre chose qu'une succession régulière de notes accentuées et de notes privées d'accent ; cette autre chose, c'est une œuvre d'imagination, de fantaisie, de sentiment et de construction technique, et il se pourrait bien que ce fût l'essentiel ; tout le reste, l'accessoire : ce ne sont pas les considérations et les analyses présentées par Bücher qui me paraissent de nature à renverser l'ordre de ces préséances.

Vous vous rappelez que, d'après lui, l'homme qui travaille se transforme peu à peu en une sorte d'automate inconscient. Ses mouvements, qui d'abord étaient dirigés par un acte de l'esprit — la conception du but à atteindre et celle des moyens appropriés — deviennent bientôt mécaniques. L'intelligence n'a plus à s'en mêler : ils se règlent tout seuls, soutenus par l'habitude et par la force acquise. *A fortiori*, l'émotion n'y joue plus aucun rôle. Le travailleur ressemble à un appareil bien monté : ce n'est plus un esprit qui réfléchit et calcule, c'est une paire de bras, de mains et de pieds, qui triturent, polissent, foulent en cadence une matière quelconque. Quand le travailleur est fonction d'un groupe, cette transformation est plus grande et plus complète encore, si c'est possible. La personnalité de chaque individu s'efface et se trouve annihilée, pour assurer la marche régulière de l'ensemble. Et c'est cette sorte de ronronnage uniforme, si je puis m'exprimer ainsi, qui créerait le rythme, générateur de la musique.

Une objection, que vous devinez sans doute, peut être faite à cette théorie. Tout le monde est d'accord pour reconnaître que l'art musical est le plus émouvant de tous ; nous avons ajouté qu'il était *le plus finement intellectuel*.

N'y a-t-il pas quelque chose d'étrange à affirmer que cet art est sorti d'une forme d'activité qui a pour loi l'inaction de l'intelligence et du sentiment ? Le travail manuel, nous dit-on, dépouille peu à peu le travailleur de sa personnalité actuelle comme d'une chose gênante ou inutile ; son action sur la vie intérieure est analogue à celle d'une machine pneumatique faisant le vide dans une cloche de verre : et c'est lorsque ce vide serait complet, c'est lorsque toutes les forces morales seraient domptées ou assoupies et maintenues dans un sommeil passager, qu'apparaîtrait le germe d'un art destiné à exercer une influence si troublante sur notre sensibilité ? Il est difficile d'admettre qu'une des conquêtes les plus brillantes de la civilisation, une de celles qui plus tard donneront des ailes à l'esprit et étendront à l'infini le pouvoir expressif du langage, ait précisément pour point de départ l'effacement moral de l'individu, et, ce qui est plus grave, de tout le groupe dont il est fonction. Ce qu'il y a de tout aussi inquiétant, en effet, dans la doctrine de Bücher lorsqu'il arrive à l'étude du travail socialisé, c'est que le rythme se trouve créé, d'après lui, par une discipline très sèche réglant les allures individuelles, par une sorte de caporalisme formel, qui donne bien un caractère périodique à l'exercice d'une activité collective dirigée vers le même but, mais ne réalise que l'accord des gestes, et fonde une harmonie purement extérieure, en excluant toute intervention du sentiment. Une théorie semblable renverse nos idées les plus raisonnables, et je vous prie d'en bien voir toutes les conséquences logiques. Avec un tel système, l'art ne se trouve plus fondé sur l'invention, mais au contraire sur la routine ; il ne vient plus de ce qui est intime et profond en nous, il résulte d'une adaptation mécanique de la force musculaire à un objet ; il n'est plus désintéressé : il a, au contraire, pour point de départ une conception très utilitaire, le souci d'éviter les dépenses de force inutiles et les pertes de temps. Il n'est plus libre ; il est imposé par la nécessité, et il a pour fondement l'autorité. Il n'est plus constitué par un progrès, mais par une évolution régressive au point de vue intellectuel et passionnel, par une sorte de retour à l'animalité ; enfin il ne faudrait plus voir en lui la création d'un être mieux doué que les autres, plus intelligent et plus vibrant, ébauche de l'Orphée futur, mais l'œuvre involontaire d'un tâcheron ahuri par sa propre besogne, ou l'œuvre banale d'un chef d'équipe surveillant des hommes courbés sur leurs outils et préoccupé d'en tirer le meilleur parti possible.

Je sais bien que, quand on fait de l'histoire, il faut s'habituer à cette idée que les commencements de l'art sont très humbles, grossiers même et voisins des formes de la vie animale : la musique ne sort pas de l'esprit humain comme une Minerve armée du cerveau de Jupiter ; au moins ne faut-il pas que les origines attribuées à un art soient contradictoires avec les caractères essentiels et ultérieurs de cet art. Un incendie peut sortir d'une étincelle, mais il ne peut pas sortir d'une réunion de cendres glacées. Or, avec le système de Bücher, il paraît bien difficile d'expliquer les effets que la musique produit aujourd'hui sur nous. Darwin, en proposant la solution dont j'ai parlé il y a quelques semaines, en rendait compte parfaitement : la musique, disait-il, produit en nous une tendance aux émotions tendres ; pourquoi ? parce qu'autrefois, dans les espèces inférieures d'où nous sortons, le chant était employé par le mâle pour séduire la femelle ; ces émotions tendres sont aujourd'hui vagues, accompagnées même d'un certain étonnement, d'un certain mystère qui fait toute la

poésie de la musique, parce que la musique n'a plus parmi nous la même fonction ; nous sommes sous l'influence d'une hérédité inconsciente que nous ne comprenons plus. Bücher, au contraire, paraît être dans l'impossibilité de donner une explication satisfaisante. En effet, pourquoi la musique, lorsqu'elle est très rythmée, produit-elle aujourd'hui sur nous de si vifs sursauts d'émotion ? Si elle est née d'une sorte d'anéantissement passager de nos facultés morales, pourquoi excite-t-elle parfois notre activité intellectuelle au plus haut degré ? Pourquoi une marche vivement exécutée par une musique militaire nous fait-elle comprendre des entraînements qui peuvent aller jusqu'à l'héroïsme et au sublime ? Ne devrait-elle pas, d'après les origines supposées du rythme et conformément à la loi des associations héréditaires, avoir au contraire sur l'auditeur, au point de vue moral tout au moins, un pouvoir déprimant ?

La seconde partie de la théorie, qui est comme suspendue à la précédente, donne lieu à des observations du même genre. Bücher fait sortir la poésie et la mélodie d'interjections initiales qui sont presque de simples réflexes.

La voix humaine, employée d abord comme régulatrice, comme adjuvant du travail socialisé, commence par de simples appels ou cris de convention qui reviennent à intervalles fixes, en marquant les temps forts, les moments d'attaque ; puis, entre ces appels qui serviront plus tard de refrain, s'intercalent des phrases, des mélodies ; et ainsi s'organisent peu à peu les premières formes de la poésie et de la musique.

Cette explication est ingénieuse, séduisante comme construction logique, mais il nous est difficile d'admettre que la poésie et le chant aient des origines aussi pauvres, aussi insignifiantes. Toute doctrine qui les explique par le pur mécanisme paraît en contradiction avec les faits. Je ne crois pas, du reste, que la libre activité de la pensée et du sentiment (idées qui nous sont nécessaires pour faire la théorie de l art) soit incompatible avec le travail matériel le plus discipliné ; et ici je serais tenté de dire que la psychologie du travailleur a été faite d'une façon inexacte ou très incomplète. Bücher, préoccupé des travaux de Wundt, n'a mis en lumière que le côté physiologique du problème. Un homme qui fait un travail manuel n'est un automate que par rapport à la tâche exécutée ; mais, en soi, ce n'est pas nécessairement un homme qui cesse de réfléchir ; il peut même arriver que ce soit tout le contraire. Certains écrivains sentent parfois leur imagination et leur faculté créatrice s'éveiller lorsqu'ils se livrent à un travail manuel ou à un exercice mécanique.

Très souvent, les anciens ont parlé du chant rythmé comme d'une récréation qui délasse après l'effort, le travail une fois accompli. D'après le poète latin, c'est lorsqu'il s'est assis sur la pierre du chemin pour se reposer, que le berger prend sa flûte et en joue :

> Fessus ut incubuit baculo saxoque resedit,
> Pastor arundineo carmine mulcet oves (1).

D'après Bucher, c'est au moment où l'activité bat son plein quele chant prend

(1) Je dois dire que la suite donne raison à Bücher :

> Cantantis pariter, pariter data pensa trahentis
> Fallitur ancillæ decipiturque labor ;

mais ce texte tend à montrer que l'oisiveté peut produire les mêmes effets que le travail.

naissance ; c'est l'effort lui-même qui en constitue la règle. La musique ne sort plus de loisirs heureux ; elle est fille du travail et de la nécessité !

J'ai souvent constaté (et chacun de nous a pu observer sur soi-même) que l'exercice physique prolongé et quasi automatique est un stimulant pour l intelligence et que, en absorbant et en divertissant l'activité matérielle, il l'empêche de troubler l'autre activité et met cette dernière à l'abri des sollicitations multiples et des distractions qui viennent du dehors ; il lui rend, en un mot, son autonomie. Le travail à mouvements périodiques est-il une servitude ? On pourrait aussi bien dire qu'il est un affranchissement, parce qu'il occupe et amuse les sens, les empêche de nous déranger et rend à la pensée toute son indépendance. Le retour de rythmes indéfiniment répétés ressemble à ce cercle magique, infranchissable, où les enchanteurs des contes de fées emprisonnaient leurs ennemis ; en imposant une limite à l'influence du physique et en la ramenant toujours sur elle-même, il la réduit au minimum et libère l'intelligence. Si certains villageois sont capables de rêverie, c'est beaucoup plus, je crois, lorsqu'ils battent de leurs fléaux l'aire couverte d'épis, que dans leurs moments d'oisiveté complète.

Autre point de vue : affirmer que le travailleur primitif est capable de régler toujours le rythme musical sur celui des mouvements exécutés, c'est lui prêter un sens artistique assez avancé, qui est l'exception, et non la règle. J'ai vu des jeunes gens très bien élevés danser imperturbablement à 3 temps sur des airs qu'on leur jouait à 4 temps. Cela ne les gênait en rien. Ils n'avaient ni oreille, ni sens musical. Peut-on prêter uniformément aux primitifs une aptitude à l'observation du rythme que n'ont pas beaucoup de nos contemporains ?

Ma seconde objection est d'ordre historique.

On a parfois reproché à ceux qui étudient les commencements de l'art de ne pas distinguer avec assez de précision les sociétés primitives de celles qui ne le sont plus, tout en étant étrangères à notre civilisation, et de mettre sur la même ligne des groupes très différents, en adoptant une classification superficielle qui devrait être résolument rejetée quand on veut aboutir à une doctrine sociologique. Il me semble que le livre du professeur Bücher n'échappe pas entièrement à un reproche de ce genre. Tous les chants qu'il reproduit sont bien des chants de travail associés à certains mouvements corporels ; mais pour que sa thèse fût démontrée, il faudrait d'abord que ces chants appartinssent exclusivement à des hommes primitifs, encore au premier degré de la civilisation, et permettant de saisir comme au griffon de la source le jet initial de la production musicale. Isoler, pour les étudier, des phénomènes de ce genre, est bien difficile, sinon impossible ; mais l'auteur ne l'a pas essayé. Dans *Rythme et travail*, les documents musicaux sont groupés d'après le sujet des chants ou le genre d'exercice dont ils paraissent inséparables, et non d'après le degré de culture des peuples, ce qui ne laisse pas de faire un assemblage un peu confus. Voici, pour citer un exemple, l'ordre des chansons notées qui forment l'appendice : 1° chant des *Indiens* (Amérique ; 2° chant du *Bengale* ; 3° chant *chinois* ; 4° chant des *Polynésiens* ; 5° chant de *Samoa* ; 6° chant des *Egyptiens* (13 pièces) ; 7° chant *des gondoliers de Venise*. Les chants (ou cris et appels) qu'on entend dans les rues des grandes villes européennes sont mentionnés à côté de ceux des nègres d'Afrique, des Grecs antiques, des Indiens de l'Amérique du Nord, ou des villageois de la Bohême et des bords du Rhin. Rien ne m'assure que toutes ces pièces aient

un caractère primitif authentique. Dans l'incertitude où on me laisse, je crois être fondé à faire l'hypothèse suivante : certains chants (nos 246, 247, 248, 250, 251, 268) que nous voyons associés à tel travail manuel avaient peut-être, antérieurement, un tout autre objet ; ils ont pu changer d'appropriation en vertu d'un acte de fantaisie utilisant un « timbre ».

En tout cas, nous pouvons raisonner de la manière suivante :

Le travail social suppose la société elle-même ; mais l'existence de la société suppose certains faits qui nous invitent à reculer, en remontant plus haut, le point de vue choisi pour l'explication du rythme.

Parmi ces faits, j'en citerai un seul : c'est le langage.

Ne pourrait-on pas (en comblant ainsi une lacune que j'ai signalée dans le système de Spencer) rattacher au langage les origines du rythme ?

Le rythme est fondé sur la *répétition*. Or on a constaté que le principe de la répétition a servi à constituer un très grand nombre de mots dans le langage des primitifs. Ce fait est assez suggestif, et il ne faut pas s'étonner que dans son livre sur les *Origines de la civilisation*, Lubbock lui ait consacré une étude spéciale accompagnée de statistiques très précises.

Lubbock prend les mots commençant pas la lettre A, dans le dialecte d'une tribu africaine, et il montre que, comme les enfants, les sauvages aiment beaucoup à répéter les mêmes syllabes. Il constate ensuite combien nos langues modernes de civilisés diffèrent des langues primitives.

Les 1000 premiers mots du Dictionnaire anglais de Richardson ne contiennent que 3 exemples de répétition. Voici ce qu'on trouve par la seule lettre A dans un dialecte de sauvages :

ahi-ahi = soir.
ake-ake = éternel.
aki-aki = oiseau.
aniwa-niwa = arc-en-ciel.
anga-anga = agrément.
aru-aru = épouser.
ati-ati = chasser.
awa-awa = vallée.

Les 1000 premiers mots d'un dictionnaire français ne contiennent que 2 exemples analogues : *ananas* et *assassin* !

1000 mots allemands (en prenant les lettres C et D) ne contiennent que 2 exemples de répétition ; encore sont-ils empruntés aux langues étrangères (*cacao*, *cocosnuss* = noix de coco, etc.).

Les 1000 premiers mots grecs ne contiennent que 2 répétitions (dont l'une est ἀβάρβαρος). Lubbock a dressé des statistiques comparées, qui sont très significatives. Après avoir examiné de près le vocabulaire des nègres des îles Brumer, et de la Louisiade, celui des habitants de la Nouvelle-Zélande, il arrive aux conclusions suivantes : dans les langues européennes, il y a *deux* mots *sur mille* où l'on trouve appliqué le principe de la répétition ; dans les langues « primitives », il y en a de 38 à 170, soit 104 en moyenne, sur mille (*Origines de la civilisation*, appendice II, p. 521 et suiv., traduction Barbier, Germer-Baillière, 1873). Pour un musicien, ces faits sont indifférents ; pour un économiste appliqué à rechercher les origines du rythme musical, ils sont importants.

Voici maintenant deux autres objections moins générales : l'une concerne

l'exactitude des faits sur lesquels s'appuie Bücher, et l'autre la place réelle qu'il convient de leur attribuer dans l'histoire de la civilisation.

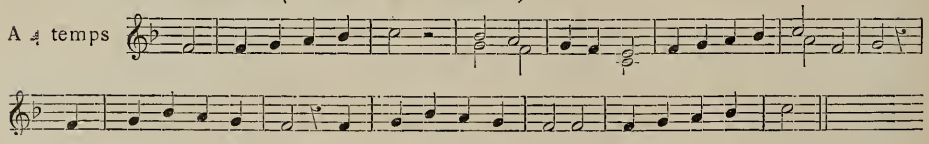
Vous savez que, d'après notre auteur, les diverses sortes de mesures et combinaisons qui les remplissent (dactyle, trochée, iambe, etc.) ne seraient pas autre chose qu'une espèce de graphique de l'effort musculaire, suivi d'une détente plus ou moins longue que le travailleur fait avec ses mains et ses bras ou avec ses pieds, soit lorsqu'il écrase des grains, lorsqu'il creuse un canot dans un arbre, lorsqu'il rame sur une pirogue avec d'autres hommes, soit lorsqu'il accomplit toute autre besogne imposée par les besoins de la vie pratique.

Pour voir là une base sérieuse à une construction d'idées, pour pouvoir affirmer que le rythme du chant suit le rythme des mouvements réels comme une draperie s'adapte au modelé du corps qu'elle recouvre, et pour en conclure que la musique et la poésie ont été créées par le travail, il faudrait que les deux rythmes fussent partout et toujours identiques, nettement reconnaissables, et que l'un permît de retrouver l'autre. Est-ce possible? Je reproduirai, d'après l'auteur lui-même, une importante objection qui lui a été faite :

« Dans un ouvrage récent sur le *langage* (1), M. B. Delbrück a fait une objection au chapitre où j'ai essayé de rattacher le rythme de la poésie à celui du travail : on n'a pas prouvé, dit-il, que le premier vient du second, parce qu'on ne prouve pas leur identité dans tous les cas. » Par exemple, nous devrions pouvoir constater que les chants de celui qui travaille avec le moulin à bras ont tous la même forme rythmique. — Cela est difficile, car il y a deux sortes de moulins à bras, essentiellement différentes : le moulin à pierre et le moulin tournant. Les mouvements qu'ils imposent au travailleur sont absolument différents. Le premier exige un allongement, puis une réduction des bras, qui poussent d'abord la pierre pour écraser le grain, puis la ramènent à son point de départ ; le second exige un mouvement circulaire de la main. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans « les airs de moulin » un rythme uniforme, mais au contraire des rythmes différents. Le moulin à pierre est manié suivant une mesure trochaïque, et c'est, le plus souvent, celle des paroles dans les textes originaux. Le chant commence par un mouvement d'attaque ou d'élan (*vorwärts bewegung*). Si on pense qu'il débute avec le recul de la pierre, on a des iambes (⏑ —) à la place des trochées (— ⏑). Dans le mouvement tournant qu'exige l'autre moulin, on peut faire entrer toute espèce de rythme (2) car la machine n'est plus maniée en mesure : elle nécessite seulement un effort musculaire continu. Le point de la circonférence qui marque le passage d'un tour à un autre tour peut être différemment choisi par chaque travailleur, selon la position de son corps et la force de ses muscles. Il est donc parfaitement naturel que, dans un même peuple, les airs de *moulin tournant* soient très différents les uns des autres, bien que je ne connaisse pas d'exemple de ces différences. Dans tous les cas, un instrument comme le moulin à bras ne peut pas être assimilé à une machine comme le moulin à café, et si M. Delbrück se fait fort, en tournant un moulin à café, de chanter n'importe quoi, par exemple : *Il était un roi de Thulé*, cela peut faire honneur à son talent et à sa voix, mais ne prouve rien. »

Ce qu'il faut retenir de cette déclaration, c'est qu'un même travail peut admettre des rythmes différents, et je ne crois pas que la « position du corps » détermine seule le choix du musicien. En fait, il y a des chansons de même catégorie dont les rythmes sont contradictoires — sans avoir l'excuse du moulin tournant — et ne permettent de reconnaître aucun exercice précis. En voici un exemple :

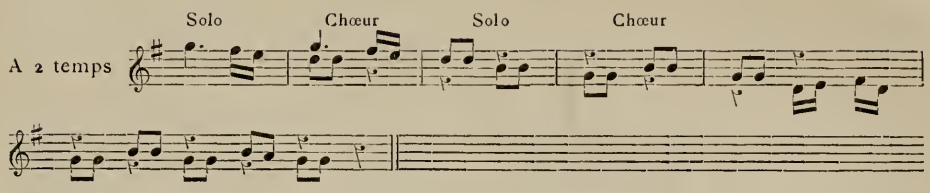
1° Chanson indienne (chanson de rameurs) :



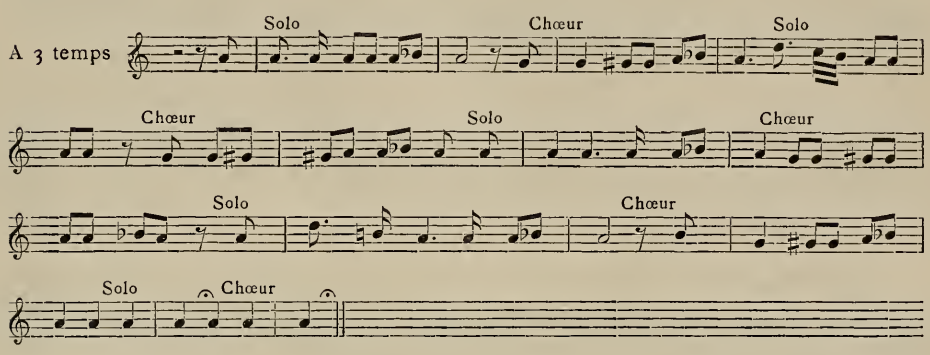
(1) *Grundfragen des Sprachforschung mit Rücksicht auf W. Wundts Sprachpsychologie erörtert* (Strasbourg, 1901).

(2) *Ist so ziemlich jeder Rythmus denkbar* (Arbeit und Rythmus, p. 441-2).

2° Chanson chinoise :



3° Chanson égyptienne :



Les deux premières de ces chansons ont une mesure binaire ; la troisième est à trois temps. Ce sont des chansons de rameurs.

En admettant qu'on ne rame pas de la même manière sur le Rio-Negro, sur le fleuve Jaune et sur le Nil, qui pourrait reconnaître, dans ces suites de notes, le rythme d'un mouvement réel ? L. Delaporte a entendu au Cambodge, chez les sauvages Kouys, une mélodie instrumentale qui ressemblait à celle des bateliers du Nil (*Voyage au Cambodge*, p. 90). Il y a là des formes essentielles au rythme, dont on ne se rend pas compte : les coupes de la phrase, le retour de certaines idées mélodiques, le chant responsorial (alternance du soliste et du chœur). Dans d'autres chansons, on trouve le chant antiphonique (division du groupe en deux demi-chœurs). Dom Caffiaux, qui a consacré quelques lignes au rôle de la musique dans la navigation (*Dissert.* I, p. 74 du manuscrit de la B. N.), cite des textes de Cicéron, de Censorinus, d'Athénée, de saint Isidore, etc., montrant, d'après lui, que la musique était employée pour le *plaisir* des rameurs, et non pour maintenir leur bonne discipline, ce qui est tout différent.

L'explication des origines de la musique devient impossible si, avec certains faits d'un caractère moral, on n'admet pas le besoin de sympathie entre les êtres d'un même groupe.

Le rythme, tel que le comprend Bücher, ne crée que l'accord des gestes : pourquoi ne pas supposer que, même chez les hommes les moins cultivés et au premier degré de la civilisation, il y en a quelques-uns — ne fût-ce qu'un seul ! — qui, obscurément, sont émus à la pensée de créer l'accord des sentiments ?

« La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi, dit Guyau, nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique ; la solidarité so-

ciale et la sympathie universelle sont le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée. C'est dans la négation du moi, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher ce qui ne périra pas. ». (*L'Art au point de vue sociologique*, Alcan, 1889.)

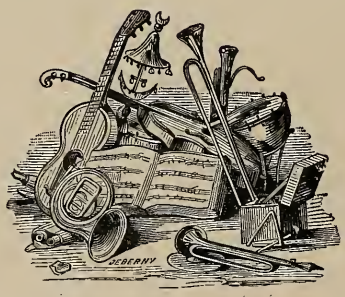
Le privilège essentiel de la musique est d'élargir notre moi, de l'ouvrir aux êtres qui nous entourent et de le faire rayonner sur eux. Je ne fais aucune difficulté de croire que dans ses saltations les plus grossières, dans ses mélodies les plus incomplètes et les plus informes, le sauvage éprouve déjà, par l'identité des mouvements, l'obscur plaisir de n'être pas isolé et de se sentir en fonction d'une société. Spencer dit lui-même avec raison que la musique, étant le meilleur véhicule de la sympathie, est l'art qui sert le mieux la civilisation, parce qu'il réprime les tendances qui font de nous des antagonismes.

Pour ces raisons, je conclurai en disant que ce livre si net et si plein, si fortement construit, du prof. Bücher, est une *contribution* fort intéressante à la recherche des origines du rythme, mais qu'il ne saurait suffire, par lui-même, à la solution d'un problème qui reste toujours posé.

J. C.

Enseignement du chant dans les lycées. — Nous sommes heureux d'apprendre qu'une chorale vient d'être fondée au lycée Janson-de-Sailly (qui compte plus de 2 000 élèves), sous la haute direction de M. Bourgault-Ducoudray, assisté, pour les travaux préliminaires, de M. Pastor.

L'abondance des matières nous oblige à ajourner toute la partie de notre correspondance relative à la musique orientale.

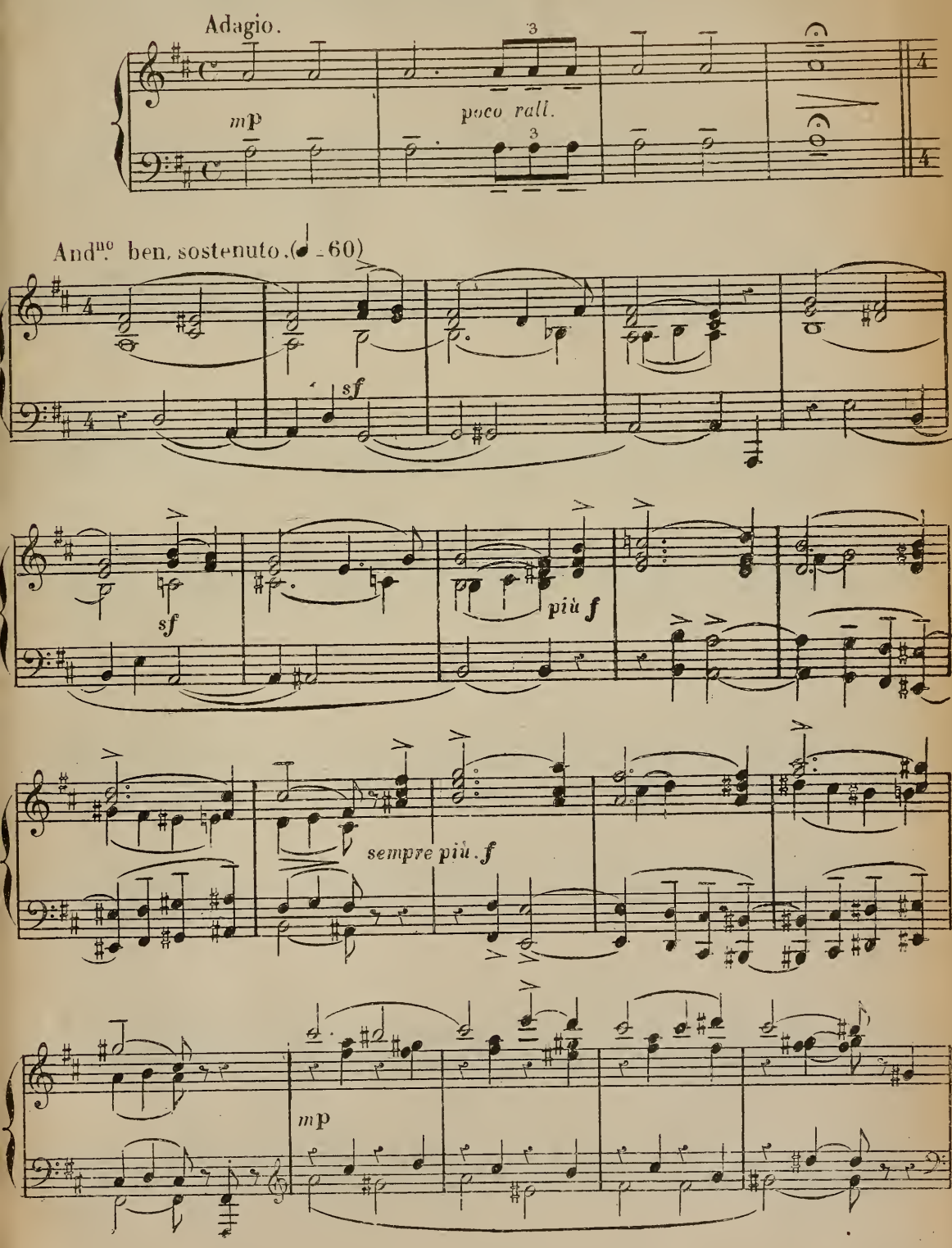


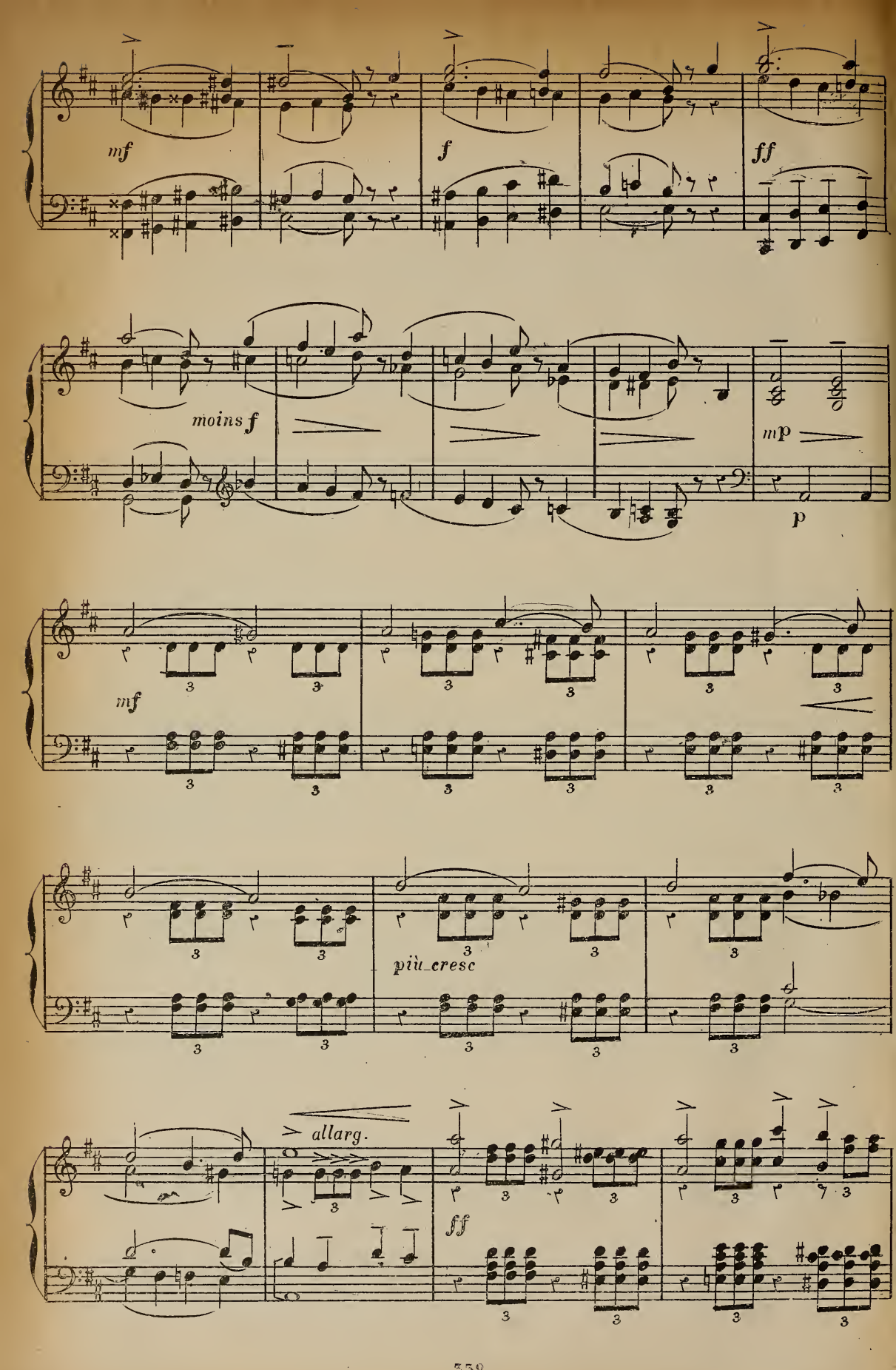
Le Gérant : A. Rebecq.

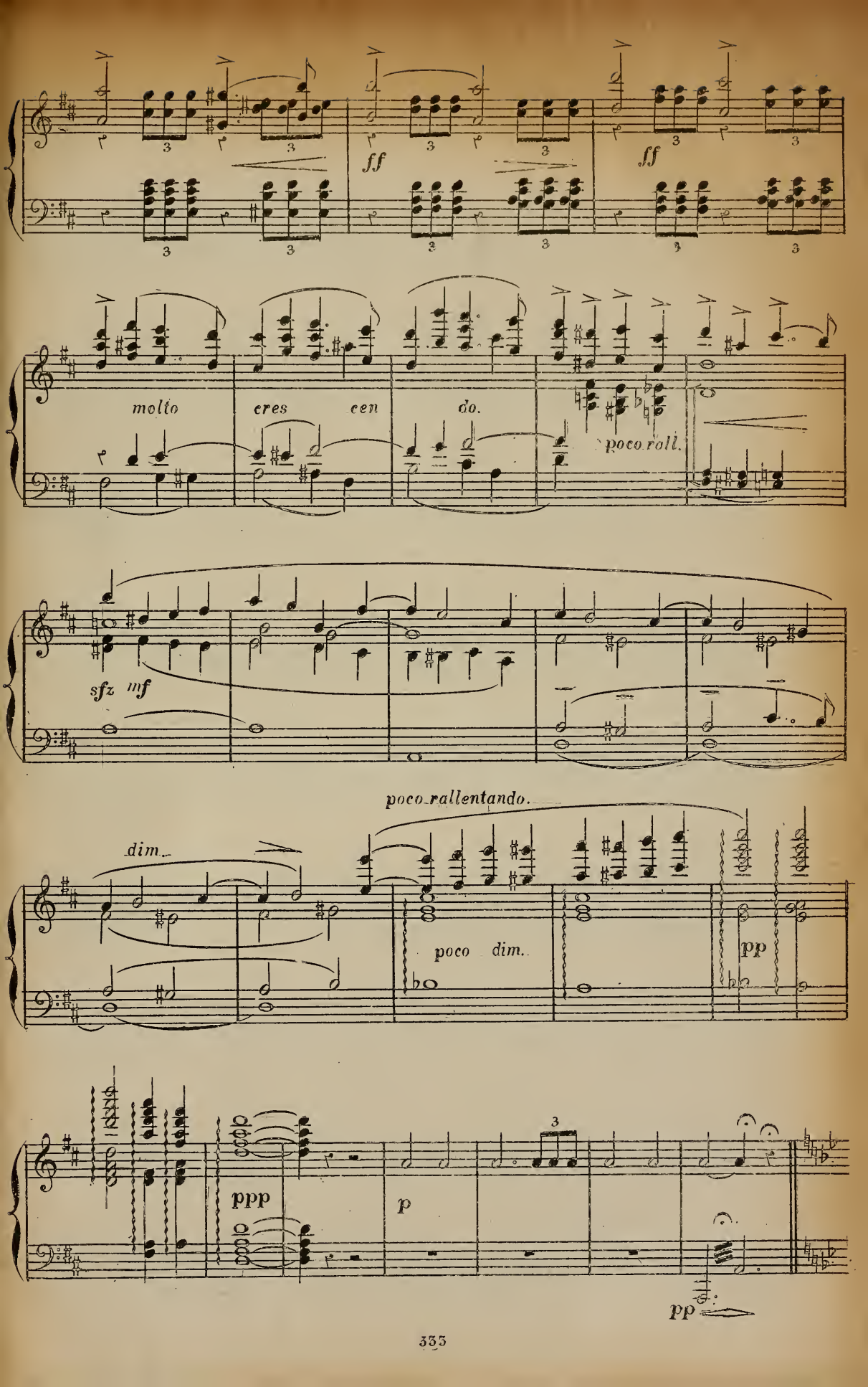
Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

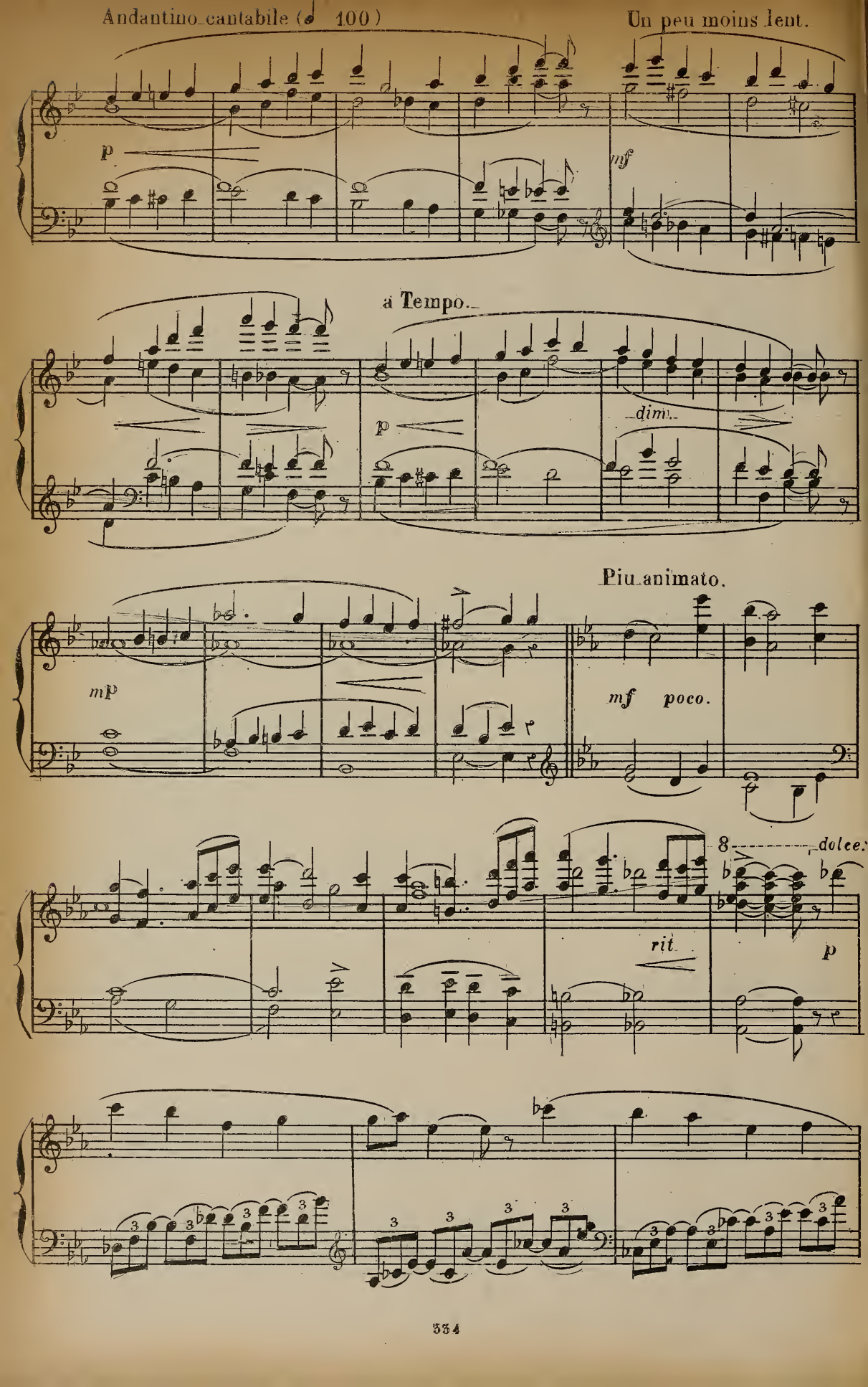
Etude Symphonique

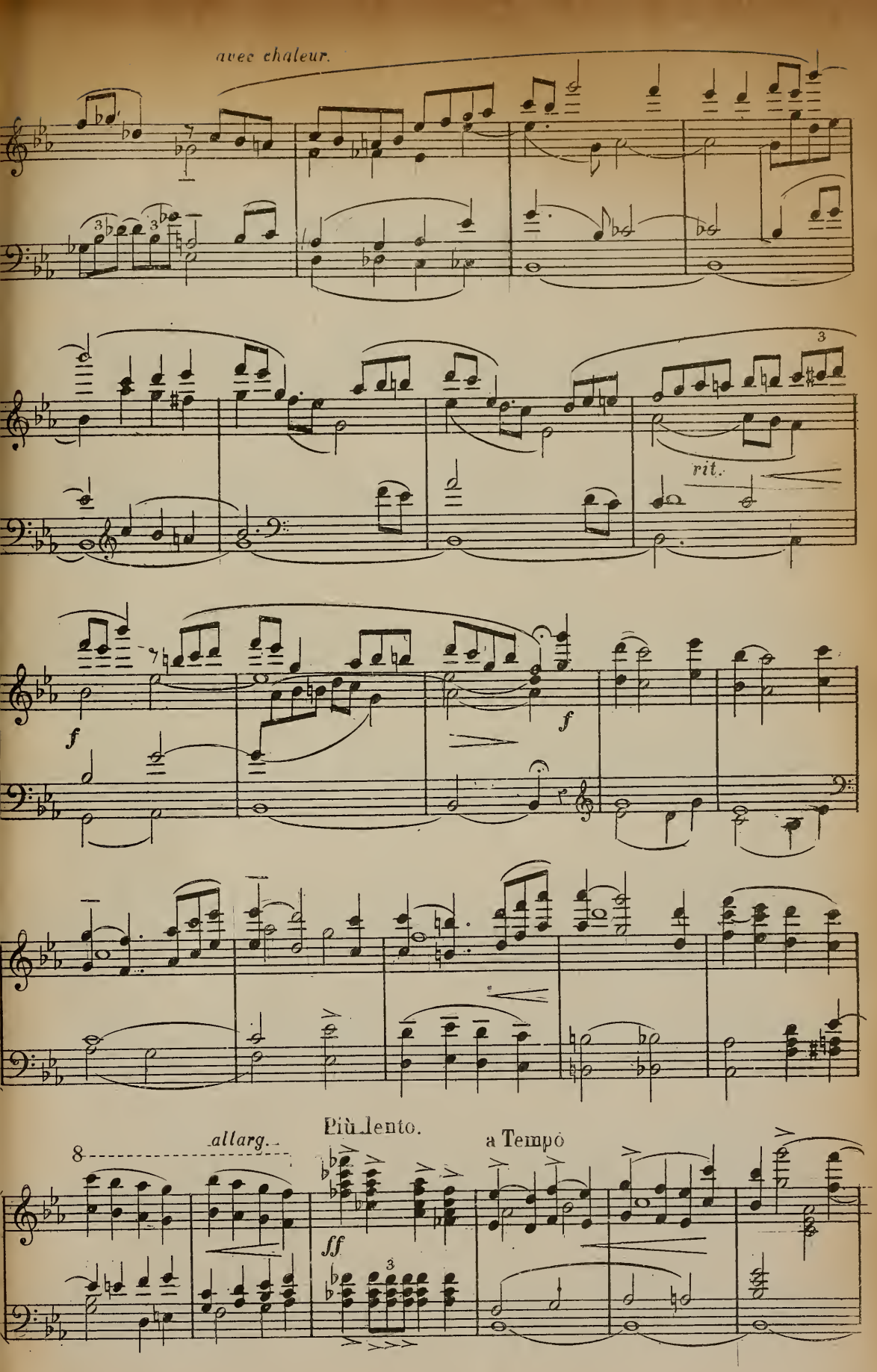
Adalbert MERCIER

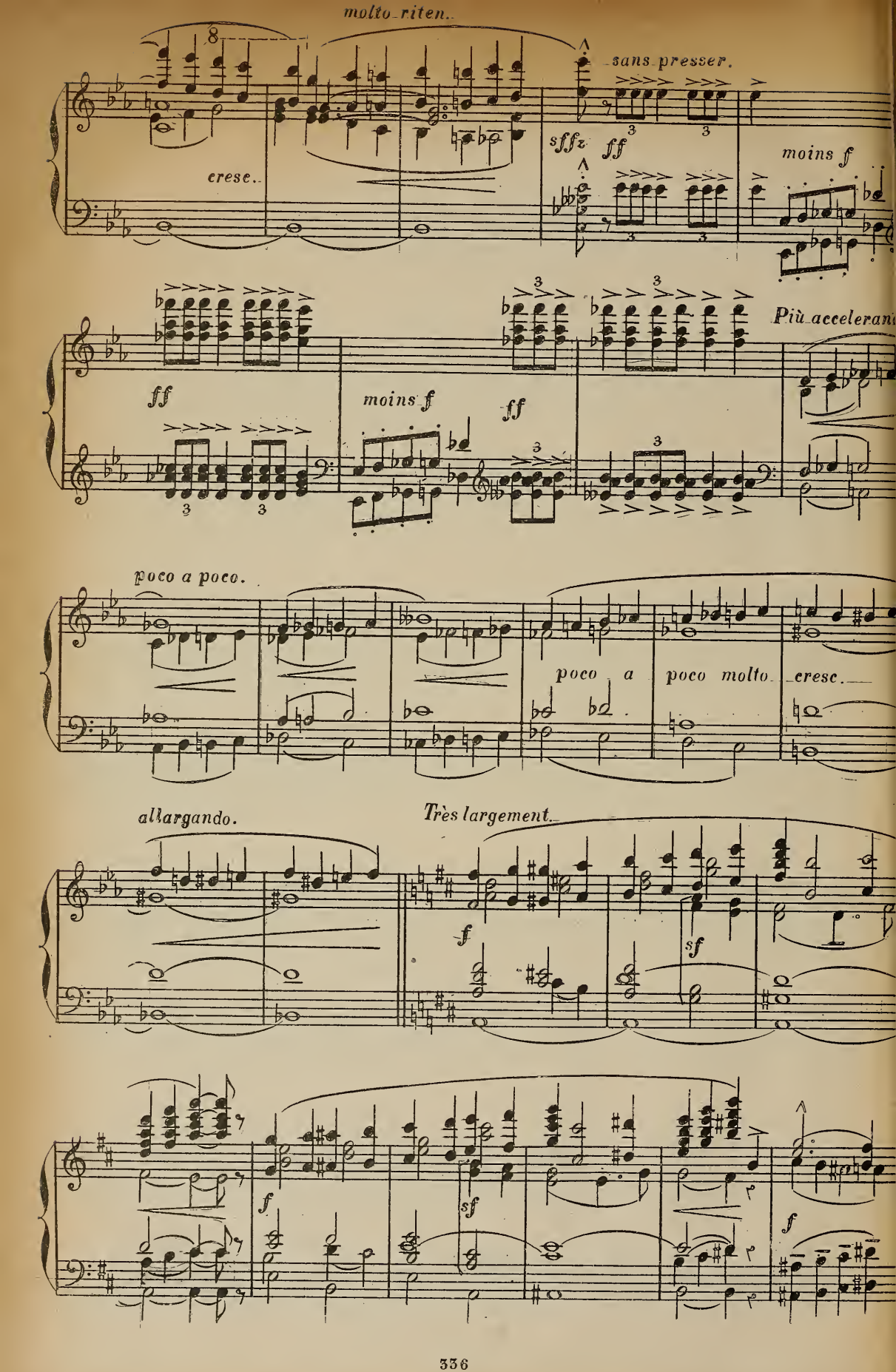


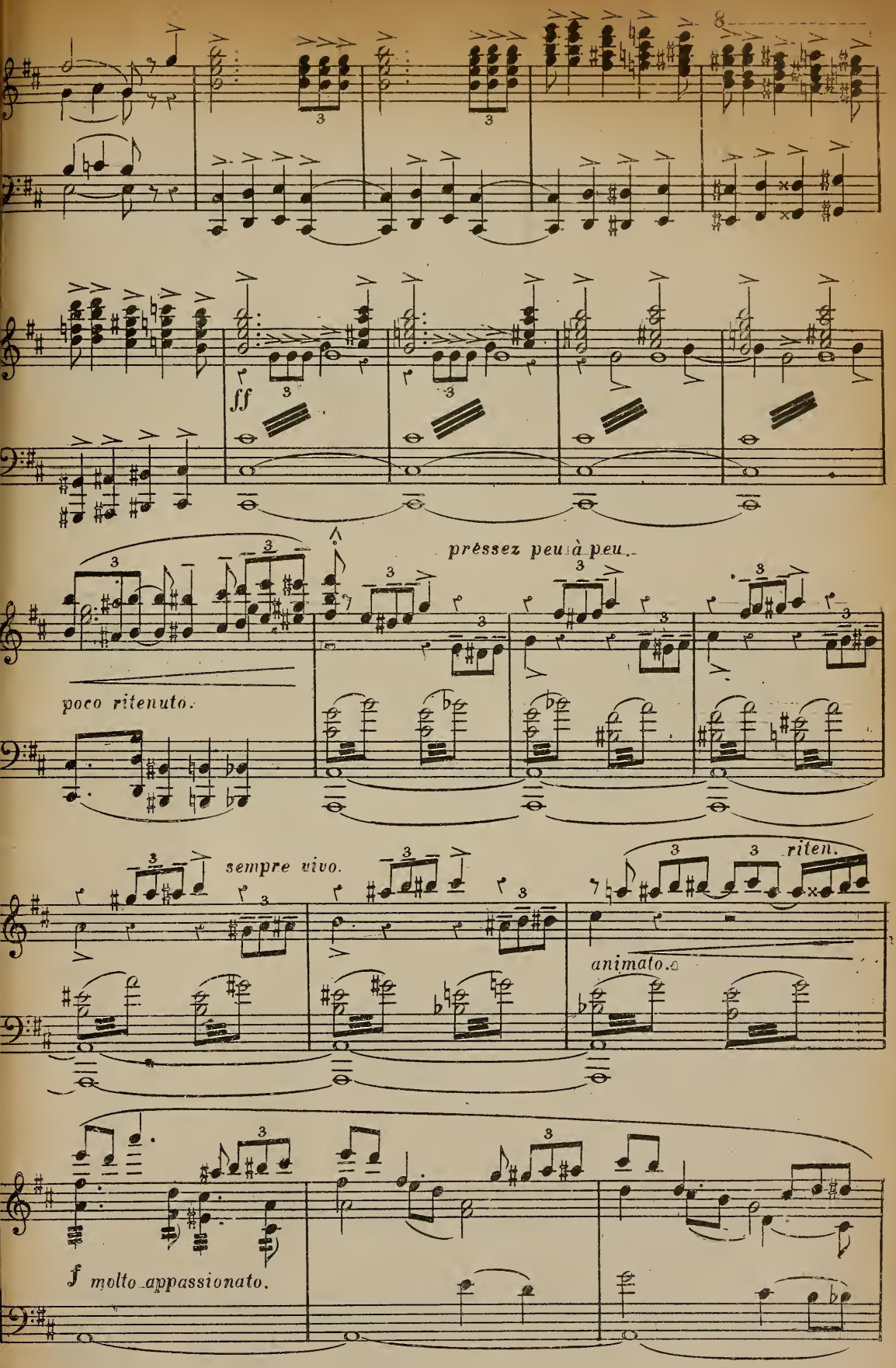

mf
f
ff
moins f
mp
p
mf
più cresc
allarg.
ff

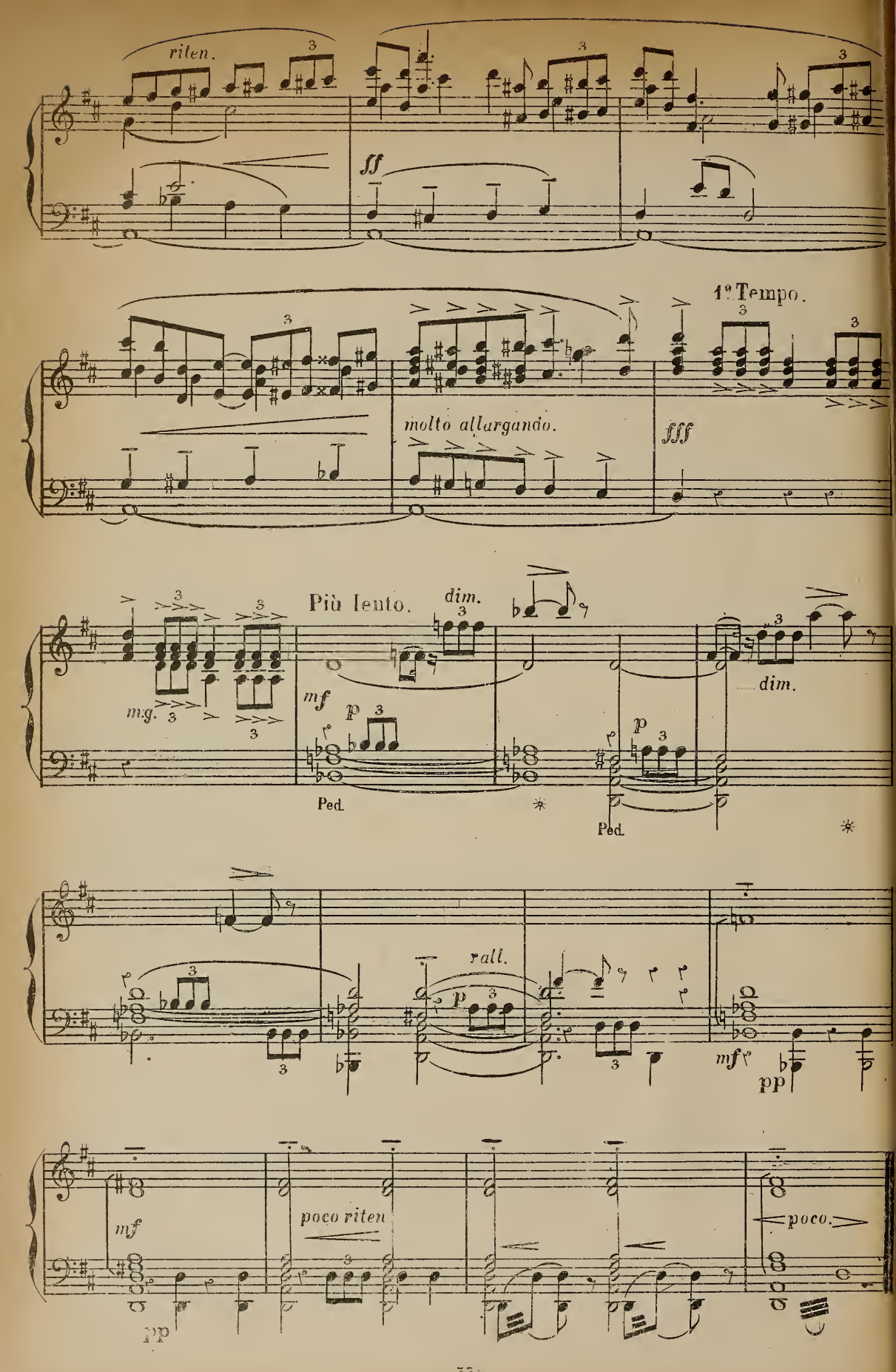

ff
ff
molto
cres
cen
do.
poco rall.
sfz
mf
poco rallentando.
dim.
poco dim.
pp
ppp
p
pp


Andantino cantabile (♩ 100)
Un peu moins lent.
p
mf
à Tempo.
p
dim.
Piu animato.
mp
mf poco.
8
dolce.
rit.
p


avec chaleur.
rit.
f
f
8
allarg.
Più lento.
a Tempo
ff


molto riten.
sans presser.
cresc.
sffz
ff
moins f
ff
moins f
ff
Più accelerando
poco a poco.
poco a poco molto cresc.
allargando.
Très largement.
f
sf
f
sf
f


8
ff
pressez peu à peu.
poco ritenuto.
sempre vivo.
riten.
animato.
f molto appassionato.


riten.
ff
molto allargando.
1º Tempo.
fff
Più lento.
dim.
mg.
mf
p
Ped.
dim.
rall.
mf
pp
poco riten
poco.

COURS ET LEÇONS DE CHANT

Préparation au Conservatoire et aux Théâtres lyriques

ÉTUDE DU RÉPERTOIRE

Leçons particulières et spéciales

POUR ÉLÈVES DU MONDE ET AMATEURS

Mme DARCEY, de l'Opéra

Premier Prix du Conservatoire

3, rue d'Aumale, PARIS

Écrire, ou s'y adresser le matin

Mme DOMNIER-STEINER

Reprend ses Cours et Leçons particulières de Chant

COURS D'ENSEMBLE POUR VOIX MIXTES

(Duos, Trios, Quatuors, etc.)

Le Vendredi soir, à 8 heures 1/2

Cours d'ensemble pour voix de femmes

(Duos, Trios, Quatuors, etc.)

Le Lundi, à 4 heures

CHORAL POUR VOIX DE FEMMES

Le Mercredi, à 4 heures

AUDITIONS MENSUELLES

Madame **DOMNIER-STEINER** reçoit tous les jours, de 5 h. 1/2 à 7 h., et le Samedi, toute la journée, 7, *Rue d'Enghien (10e).*

**

BAINS DE MER

ET

Cercle des Étrangers

DE

MONACO

GRAND THÉATRE LYRIQUE

Grands Concerts Symphoniques

CASINO ouvert toute l'année

GRANDS HOTELS

A DES PRIX MODÉRÉS

Billets à prix réduits valables 33 jours

Communications par trains rapides avec Paris

Noël -- Étrennes

A LA PROVIDENCE

MAISON DE CONFIANCE

PARIS - 1, rue Richer, 1 - **PARIS**

Parfumerie - Bonneterie - Ganterie

ARTICLES DE PARIS

Coffrets réclame depuis 1 fr. 45

TROUSSES — MAROQUINERIE

Envoi franco du Catalogue

DEMANDEZ

les Meilleures sortes de **BISCUITS PERNOT**

Livrées en "PAC" (Paquets PERNOT hermétiques)

ASSURANT la CONSERVATION des BISCUITS

Bulletin d'Abonnement à la " Revue Musicale "

Je déclare souscrire à un abonnement de .....

à dater du ..... *pour la somme*

de ..... { *que je joins ci-inclus.*
{ *que je vous autorise à faire toucher.*

SIGNATURE :

Nom : .....

Adresse : .....

.....

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue Musicale*, 51, rue de Paradis.

L'HIVER

à Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, etc.

Billets d'aller et retour individuels et de famille de toutes classes

Il est délivré toute l'année par les gares et stations du réseau d'**Orléans** pour **Arcachon**, **Biarritz**, **Dax**, **Pau** et autres stations hivernales du midi de la France : 1° des billets d'aller et retour individuels de toutes classes avec réduction de 25 o/o en 1re classe, de 20 o/o en 2e et 3e classe ; 2° des billets d'aller et retour de famille de toutes classes comportant des réductions variant de 20 o/o pour une famille de 2 personnes à 40 o/o pour une famille de 6 personnes ou plus ; ces réductions sont calculées sur les prix du tarif général d'après la distance parcourue avec minimum de 300 kilomètres, aller et retour compris.

La famille comprend : père, mère, mari, femme, enfant, grand-père, grand'mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle, tante, neveu et nièce, ainsi que les serviteurs attachés à la famille.

Ces billets sont valables 33 jours, non compris les jours de départ et d'arrivée. Cette durée de validité peut être prolongée deux fois de 30 jours moyennant un supplément de 10 o/o du prix primitif du billet pour chaque prolongation.

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

Fêtes

DE

NOËL & DU JOUR DE L'AN

A l'occasion des Fêtes de Noël et du Jour de l'An, les coupons de retour des billets d'aller et retour délivrés à partir du *23 Décembre 1905* seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du *8 Janvier 1906*.

L'Équitable des États-Unis

COMPAGNIE MUTUELLE D'ASSURANCES SUR LA VIE

LA PLUS PUISSANTE DU MONDE

PAUL MORTON, *Président*

Quelques traits de la situation de la Compagnie

AU 30 JUIN 1905

Actif au 31 Décembre 1904	Fr.	2.145.394.320 60
Actif au 30 Juin 1905	»	2.183.208.606 10
Augmentation pendant les six premiers mois de l'année 1905	Fr.	**37.814.285 50**
Recettes pendant les six premiers mois de l'année 1904	Fr.	188.714.169 10
Recettes pendant les six premiers mois de l'année 1905	»	201.084.293 50
Augmentation pour les six premiers mois de l'année 1905	Fr.	**12.370.124 40**
Assurances en cours au 31 Décembre 1904	Fr.	7.750.950.146 35
Assurances en cours au 30 Juin 1905	»	7.911.053.321 80
Augmentation des assurances en cours pendant les six premiers mois de l'année 1905	Fr.	**160.103.175 45**

Décroissance garantie du coût net annuel de la PRIME D'ASSURANCE à partir de la 3e année

IMPORTANCE de la Garantie des Valeurs de Rachat DANS LES POLICES D'ASSURANCE-VIE

Les contrats de **L'ÉQUITABLE** possèdent, dès la troisième année, en dehors d'avantages multiples (voir brochure *Résultats réels*), des **valeurs de rachat garanties inscrites dans le Titre.** Pour savoir à quel prix net l'assurance ressort, à telle ou telle année, dans le cas où l'assuré désire arrêter son contrat, il y a lieu de déduire le montant de cette valeur de rachat garantie, offerte par la Compagnie, du total des primes payées par l'assuré. On verra par là combien est **minime le coût réel** auquel revient à un assuré une police qui garantit aux siens le **versement total du capital assuré** en cas de décès, soit qu'il arrête son contrat en cours de période, soit qu'il le maintienne en vigueur jusqu'à fin de période.

IMPORTANCE de l'Inscription des Valeurs de Rachat **LES CONTRATS**

Voir la démonstration dans la brochure *Les Tablettes de l'Equitable*, qui est à la disposition de toute personne qui en fera la demande.

Assurances souscrites à l'Équitable

DEPUIS LA FONDATION (1859) JUSQU'AU 1er JANVIER 1905

Plus de **vingt-quatre Milliards quatre cents millions de francs**

SANS PRÉCÉDENT DANS LES ANNALES DE L'ASSURANCE-VIE

Sommes payées aux Assurés français (1882-1904), 45 millions

Direction générale pour la France

la Belgique, l'Empire Ottoman, l'Egypte et la Grèce

Dans les immeubles de la Compagnie

36 & 36bis, Avenue de l'Opéra. — Paris

M. PERCY PEIXOTTO, ✲, DIRECTEUR GÉNÉRAL

Boire aux repas

VICHY-CÉLESTINS

en bouteilles & 1/2 bouteilles

Après les repas 2 ou 3

PASTILLES VICHY-ÉTAT

facilitent la digestion

Médication alcaline à la portée de toutes les bourses avec les

COMPRIMÉS VICHY-ÉTAT

à base de **SELS VICHY-ÉTAT** permettant de préparer soi-même *une excellente* **Eau minérale gazeuse.**

Le Flacon de **100 COMPRIMÉS, 2** francs

EXIGER

sur tous ces produits

LE

DISQUE BLEU

ci-contre

VICHY • ETAT